DAS JAHR DER BÜHNE

Siegfried Jacobsohn





DAS JAHR DER BÜHNE

SIEGFRIED JACOBSOHN
DAS JAHR DER BÜHNE

OESTERHELD & CO. / BERLIN 1912

MEINEM FREUNDE CHRISTIAN MORGENSTERN

Das Jahr der Bühne? Nämlich der berliner, also ungefähr der deutschen Bühne, und zunächst das Jahr 1911/12. Was ich in diesem Winter über die Theaterarbeit meiner Vater- und Lieblingsstadt zu sagen hatte, schien mir — nach elfjähriger kritischer Tätigkeit zum ersten Mal — nicht unwert, zu einem Buch zusammengefaßt zu werden. Ich wünsche mir, diese Empfindung auch in den künftigen Sommern zu haben und dem ersten Band eine ganze Reihe von Bänden nachschicken zu können. Vor mir liegen ‚Les soirées parisiennes' im achten, ‚Les annales du Théâtre' im einunddreißigsten Jahrgang. Warum sollte diese Art Chronik des Theaters nicht in Berlin dieselbe Berechtigung haben wie in Paris? Eine Chronik, die nicht mit kaltem Blut und kaltem Blick ‚hinterher' abgefaßt wird, sondern einfach die Kritiken aller nicht völlig nebensächlichen Aufführungen aneinanderreiht und es dem Leser überläßt, sich daraus eine Vorstellung von dem gesamten Theaterjahr — von seinen Errungenschaften und seinen Fehlschlägen, aber auch von seinem Verhältnis zu früheren Theaterjahren — selber zu machen.

Ich meine, daß dies dem Liebhaber der Sache bei mir am wenigsten schwer fallen wird, weil ich dazu neige, das einzelne Ereignis in einen theaterhistorischen Zusammenhang einzureihen, seine Herkunft aufzuzeigen und seine Tragweite abzuschätzen. Dennoch käme es diesen sechsundvierzig Kapiteln kaum zugute, wenn man ihres Ursprungs ganz vergäße. Sie sind eben doch nicht das Werk des ‚abgeklärten' Historikers, sondern des leidenschaftlich beteiligten Kunstfreundes. Es sind Theaterkritiken und häufig am Morgen nach der Aufführung entstanden. Sie waren einmal anmaßend genug, den Verlauf der Dinge irgendwie beeinflussen zu wollen, und scheuten darum vor Übertreibungen aller Art nicht zurück: weder wo es galt, das Schicksal reiner Künstlerschaft freundlicher zu gestalten, noch gar wo es galt, unreiner Macherschaft ihre Triumphe zu verkümmern. Es ist leicht zu merken, wie in beiden Fällen mein Ton sich polemisch erhitzt. So gründlich ich sonst fast jeden Artikel gefeilt und gesänftigt, ergänzt oder gekürzt habe: gegen diesen polemischen Unterton bin ich nicht vorgegangen. Das hieße fälschen. Er ist im wörtlichen Sinne das journalistische Element von Arbeiten, die im übrigen allerdings den Ehrgeiz haben, über ihre Augenblickswirkung hinaus für spätere Generationen das Bild unserer Theatergegenwart festzuhalten.

Für diese Zukunftswirkung habe ich von dem Überschwang weder meiner Begeisterung noch meines Widerwillens zu fürchten. Dafür hätte ich nur zu fürchten, wenn ich falsch urteilte oder schlecht darstellte. Wie schlecht ich darstelle, mag bereits die Mitwelt entscheiden. Diese hat an mir erfreulich viel auszusetzen. Aber nichts tadelt sie beharrlicher als die Lächerlichkeit, daß ich das Theater so schrecklich wichtig, die Kritik des Theaters so bitter ernst nehme. Ich wieder finde es gar nicht lächerlich, sondern traurig, daß es möglich ist, einen solchen Vorwurf überhaupt auszusprechen. In Schnitzlers ‚Einsamem Weg' heißt es irgendwo: „Wenn Sie im Mittelpunkt der Erde wohnten, so wüßten Sie, daß alle Dinge gleich schwer sind. Und wenn Sie im Mittelpunkt der Welt wohnen könnten, so wüßten Sie, daß alle Dinge gleich wichtig sind." Da es wahr ist, daß das Theater der Spiegel des Zeitalters ist, so wird es doch wohl keine kleine Aufgabe sein, diesen Spiegel blank zu erhalten. Ich glaube, daß die Dinge der Kunst, die bei uns unterschätzt werden, gar nicht zu überschätzen sind. Ich glaube, daß für Deutschlands Wohlfahrt ein Kerl wie Hans von Bülow einmal existiert haben mußte, Bernhard von Bülow aber niemals existiert zu haben brauchte. Ich glaube, daß es ein Segen wäre, wenn alle Kritiker des Theaters so unaufhörlich Forderungen stellten, wenn alle das Theater so wichtig nähmen wie ich. Denn ich nehme es ja nicht als Selbstzweck wichtig, sondern als Mittel zum Zweck. Ich weiß, daß es das Leben spiegelt, aber ich weiß auch, daß es ins Leben zurückwirkt. Es ist meine Überzeugung, daß es mit unserer Politik, dem öffentlichen Leben, dem Verkehr der Menschen und jedem Zweig der Kunst in dem Maße besser werden wird, wie das Theater, das ich meine, an Boden gewinnt; und ich fürchte, daß ich noch eine ganze Weile fortfahren werde, mich im Dienste dieser Überzeugung lächerlich zu machen.

Im Juli 1912 S. J.

INHALT

„Denn es ist Drang, und so ists Pflicht."

SAISONBEGINN

In früheren Jahren ging man meist an Goethes Geburtstag zum ersten Mal wieder ins Theater. Das Schauspielhaus begann häufig seine Spielzeit an diesem Tage, mit Tasso oder Iphigenie, mit Egmont oder Faust. Selbst Brahm hatte ein Jahr, wo er zum achtundzwanzigsten August den Faust einstudierte. Andere Bühnen standen nicht nach. Es lag ein Zug von Noblesse in dieser nicht übermäßig einträglichen Gewohnheit. Traurig, daß solche Züge mehr und mehr aus dem Bild des berliner Theaterwesens verschwinden. Der ‚Betrieb', der immer hastiger und hitziger wird, duldet sie nicht. Verdienen sollst du, sollst verdienen, das ist der ewige Gesang, mit dem unsere Direktoren sich, frei nach Goethe, frei von Goethe singen. Sie belächeln jeden, der altmodisch genug ist, von der Schaubühne zu verlangen, daß sie sich als eine moralische Anstalt, als ein Erziehungsinstitut für das Volk, als eine Pflegestätte der Kultur empfinde. Für sie ist sie ein Geschäft, das, wie jedes Geschäft, den Zweck verfolgt: eine angemessene Verzinsung des Anlagekapitals und einen beträchtlichen Reingewinn zu erzielen. Wer heute ein Theater übernimmt und es nach aesthetischen, nicht nach geschäftlichen Grundsätzen führen will, muß entweder unerschöpfliche Geldmittel hinter sich haben, oder er muß scheitern. Die meisten scheitern freilich nicht, weil sie nach aesthetischen Grundsätzen verfahren, sondern weil sie nicht einmal tüchtig genug sind, aus und mit der Kunst ein Geschäft zu machen.

Auf den ersten Blick sieht ja freilich ein berliner Theaterjahr — nicht bloß vorher, sondern selbst hinterher, im Ernst: selbst hinterher — so bunt und abwechslungsreich aus, als habe sich jeder Direktor, nach Laubes Vorgang, das Ziel gesetzt, in einem einzigen Winter ungefähr einen Durchschnitt durch die ganze große dramatische Weltliteratur zu geben. In solch einem berliner Theaterjahr ist alles enthalten, was die Bühne zu vergeben hat, einfach alles: von den plumpsten und dümmsten Reizungen der Vorstädte und den sinnlosesten Feerien mondäner Amüsierbuden über die derbe

und manchmal gesunde Kost kleinbürgerlicher Theater bis zu der Welt der Klassiker, bis zu den ernsthaften Produkten der Gegenwart, bis zu den feinsten und extravagantesten Spielen der Laune, des Witzes und der Phantasie. Von Erzeugnissen, deren einziger Zweck es ist, ein denkfaules oder denkunfähiges Publikum über einen Abend hinwegzubringen, bis zu dramatischen Werken, die uns angehen und erfüllen und steigern. Aber schaut man näher hin, so stellt sich heraus, daß die Kunst in die Vor- und Nachsaison fällt, und gibt man sich die Mühe, nicht bloß zu wägen, sondern zu zählen, nämlich die Zahl der Aufführungen zu zählen, so kommen auf drei Aufführungen von Kunstwerken dreihundert von Machwerken. Wer beherrscht das Repertoire? Die Mittelmäßigkeit, die für den zahlungsfähigen Mittelstand schreibt, für die breite Masse, die sich nicht anstrengen und nicht aufwühlen, die sich belustigen und handgreiflich packen lassen will. Wer vermöchte sie zu brechen, die Macht unserer Kotzebues von heute (die auch aus Tirol sein können), da doch der erste Kotzebue seinen klassischen Zeitgenossen Goethe und Schiller siegreich widerstand? Wer vermöchte es? Ratet!

Niemand wird fehlgeraten haben: Paul Lindau. Er hat es sich und uns versprochen. Ein Winter süßen Nichtstuns hat ihm die Kraft gegeben, in diesem Sommer wieder ein Programm für den Winter abzufassen. Ein schönes Programm. Wir erfahren daraus, daß der alte Mann seit vierzig Jahren eine glühende und pietätvolle Liebe im Busen hegt. Ihr glaubt, gemeine Seelen, zu Sardou, zu Dumas und zu sich selber. Aber es ist Kleist; und wenn wir die Pietät, die Herrn Lindau bestimmt hat, in diesen vierzig Jahren die Hände von Kleist zu lassen, auch gern noch einmal vierzig Jahre konserviert gesehen hätten, so werden wir doch mit Vergnügen feststellen, wie weit die Wahlverwandtschaft des Bearbeiters reicht. An Sprachgewalt kommt der „begeisterte Verehrer des Dichters" dem Dichter der ‚Penthesilea' ohne Zweifel gleich. Er hat „sich im szenischen Aufbau, in der Beibehaltung

der aristotelischen drei Einheiten: Ort, Zeit und Handlung, streng an das Original gehalten, die unerläßlichen Kürzungen und Zusammenziehungen, sowie die Reduktion der Sprechrollen auf ein von der Darstellung erreichbares Maß, und endlich die Gliederung der bei Kleist von Anfang bis Ende in ununterbrochener Reihe aneinandergefügten Szenen in die für unser Theater gebotenen Abteilungen, in ‚Akte', nach denen der Vorhang fällt, nur da, wo sie Kleist selbst mit unverkennbarer Deutlichkeit angezeigt hat, vorgenommen". Mit ähnlicher Congenialität wird, soll, dürfte — so Gott will und Lindau gesund bleibt und sonst alles klappt — gegen den ‚Prinzen von Homburg' und ‚Robert Guiscard' und den ‚Zerbrochenen Krug' und Hebbels ‚Nibelungen' vorgegangen werden. Da ist es denn immerhin ein Trost, daß „zwischen diese ernsten und schwerwiegenden Dramen aus sagenhafter Vorzeit die Uraufführung der neuesten Dichtung Hermann Sudermanns und ein modernes Stück von leichterer, heiterer Art eingeschoben werden wird".

*

Von den Drohungen zu den Taten. „Im Lustspielhaus erzielt ‚Die goldene Schüssel' von Rudolf Strauß jetzt täglich ausverkaufte Häuser." So leer ist es dabei gar nicht. Das Stück verdient auch einen Augenblickserfolg. Rudolf Strauß, von dem ich nie gehört hatte, und der in keinem Kürschner steht, scheint Journalist zu sein. Dafür spricht vieles in seiner Komödie. Er weiß, daß das Theater, gleich der Zeitung, im engsten wie im weitesten Sinne vom Tage lebt. Es vom Tage abschneiden, heißt: seine Lebenskraft unterbinden, heißt: seine Blutzirkulation hemmen, heißt: aus einem ‚pulsierenden' Organismus ein Petrefakt machen. Das will Strauß nicht. So greift er denn hinein . . ., nennt zwar den Schauplatz seiner Handlung Lusitanien, schmückt zwar seine Personen mit französischen Namen, meint aber Wien und die Erben Luegers. Hei, gibt ers ihnen! Sie sind entweder Trottel oder Hallunken. Der Autor ist so taktvoll, sich weit genug von seinen Vorbildern zu entfernen, und doch so geschickt, das

ganze Milieu greifbar werden zu lassen. Das ist ja nicht schwer, weil wir hier im Bezirk der eindeutigsten Verrottung sind und Abtönungen nicht, wie in anderen Fällen, die Wirklichkeit wiedergeben, sondern fälschen würden. Der dickste Strich ist der beste, und ihn am rechten Fleck unverzagt hinzusetzen, darin liegt Straußens Stärke. Nicht im Dialog, auf den er sich offenbar viel zugute tut, und dem man die ‚Gepflegtheit' leider nicht absprechen kann. Dieser feuilletonistische Esprit, der nach einem allzu einfachen System der Wortumdrehungen arbeitet, muß denn doch üppiger, muß mindestens molnárisch quellen, um unterhaltsam, wenn auch noch lange nicht lobenswert zu sein. Aber gerade da, wo wir ungeduldig werden, stellt Strauß sein selbstzufriedenes Plaudertalent ab und zieht alle Register eines sehr begabten Theatralikers. Er rettet den schwachen zweiten Akt am Schluß durch den Knalleffekt einer einzigen Wendung und entwickelt daraus einen dritten Akt, der, eine Seltenheit, nicht das Stück mühsam zu Ende führt, sondern überhaupt erst rechtfertigt. Bis dahin war alles Vorspiel. Die Gemeinheit war groß, aber alltäglich. Sie richtig wiederzugeben, vielleicht ein Verdienst, aber kein höheres als das Verdienst eines Leitartiklers, der die Bekämpfung der Korruption zum Gewerbe gewählt hat. Hier nun, im dritten Akt, nimmt die Gemeinheit phantastische Dimensionen an. Sie verliert ihre Schäbigkeit und entzieht sich jeder moralischen Wertung. Man lacht nur noch. Wir sind unversehens, für die letzten fünf Minuten des Stücks in der Sphäre der Kunst. Am ersten Theaterabend! Und im Lustspielhaus!

*

Bei Friedrich Freksa gehts umgekehrt: sein ‚Fetter Caesar' wird immer magerer. Mit ihm begann das Deutsche Theater. Daß es die Tragikomödie im August spielte, war eigentlich schon ein Urteilsspruch. Trotzdem: es hätte ein Fehlspruch sein können. Leider war es keiner. Man bestätigte ihn durch Opposition gegen einen gelinden Beifall, der nur soweit berechtigt war, wie er Paul Wegener galt, und für diesen frei-

lich viel lauter hätte sein dürfen. Freksa hat seiner Tragikomödie einen ‚Prologus' vorausgeschickt, weil „keiner der drunten im Parkett Sitzenden von dem Lebensgefühl weiß, das uns zwang, gerade dies Stück zu schreiben". Aber wenn das Lebensgefühl des Dichters dem Stück nicht aus sämtlichen Poren bricht, dann sind Lebensgefühl und Stück gleich fragwürdig, dann ist jeder Prologus und jeder Epilogus überflüssig. In Freksa „erwuchs die Idee von einem Menschen, der sich alles in naiver Genußsucht dienstbar zu machen sucht", und er bemühte sich, diese Idee in einem unbändig dicken Senator zu verwirklichen, der im Rom der Verfallzeit für Geld die Kaiserwürde kauft und sie dreißig Tage behält. Das ergibt eine natürliche Gliederung in zwei Teile, von denen der erste als Einakter für sich bestehen würde: Die Versteigerung des Zepters. Schon dieser Akt ist zu langwierig, aber noch ganz lustig. Der das Zepter ersteigert, Didius Julianus, steht – oder sitzt, da seine Beine seinen Bauch nicht tragen können – auf Anhieb da. Aber auch das Gewimmel hat den Hautgout, der in diesem Falle der historisch wahre Geschmack ist. Die Lasterhaftigkeit ist im Heer nicht geringer als im Volk und wird die anständigen Elemente teils beseitigen, teils anstecken. Schlimm fängt es an und schlimmer endigt sichs. Wir glauben es. Jedenfalls ist unsere Phantasie befähigter, den ersten Akt fortzusetzen, als der Dramatiker Freksa, der in den anderen beiden Akten eben keiner ist. Sie müßten heißen: Das Mastschwein als Caesar, und damit wäre schon ausgedrückt, daß wir es mit einer breiten Zustandsschilderung zu tun haben, die auch durch episodische Liebeleien, Intrigen und Verschwörungen nicht dramatisch, sondern nur geräuschvoll und verworren wird. Ich würde vielleicht versuchen, diese künstlich und doch kunstlos verschlungenen Fäden zu entwirren, wenn das Stück eine Zukunft auf der deutschen Bühne hätte. Aber dazu ist der Kern, die Monographie des fetten Caesar, zu schwach geraten. Daß er sein Fettherz an eine achtzehnjährige Schlange hängt und diese erst an einen jungen Tribunen

und gleich darauf überhaupt verliert und darüber nicht hinwegkommt und seine Fulvia überall zu sehen glaubt und ihr nachwimmert und schließlich sein bißchen Verstand einbüßt: das soll tragikomisch wirken und wirkt gar nicht, weil Freksa eine primitive Antithese, den Kontrast zwischen der Freßsucht dieses Caesar und seinem Zärtlichkeitsbedürfnis, zwischen seinem Körper und seinem Seelchen zu einem Dreiakter auswalzt und damit denselben Kontrast auch in seiner Arbeit schafft. Sie ist ein lärmender Koloß von Römerdrama, in dem irgendwo ein Dichterstimmchen wispert. Es kann jetzt noch vernehmlich gemacht werden. Freksa hat selbst erzählt, daß seine drei Akte aus fünf Zeilen Jakob Burkhardts entstanden sind. Für den Inhalt dieser fünf Zeilen sind, bei Freksas dürftiger Phantasie, drei Akte offenbar viel zu viel. Ein Akt tut es besser. Er stelle ihn aus den dreien her.

Dann wird es um keinen Satz von Freksa, aber um jeden Blick und jeden Ton von Wegener schade sein. Die ganze Aufführung erschien wohl nur denen unerlaubt unzulänglich, die sich zwar keine Rechenschaft darüber gaben, wie unerreicht hoch Wegeners Leistung über allen anderen stand, und deshalb gegen diese anderen ungerecht waren, die aber desto deutlicher bemerkten, wie weit ein debütierendes Mitglied hinter den anderen zurückblieb, und sich dadurch verstimmen ließen. In der Totalität, und gar für den August, war die Aufführung sehr anständig. Mehr noch: auf keiner zweiten berliner Bühne bekommt ein so personenreiches und auch sonst anspruchsvolles Stück so viel Haltung und Gesicht. Eine schärfere Gliederung, weniger Radau und ein paar Umbesetzungen: und die Aufführung macht auch im Winter des Deutschen Theaters Figur. Ihr Hauptfehler war die Verwendung der ‚Vorbühne', die für den zweiten Teil des ‚Faust' angelegt und außerdem für ‚Othello' und ‚Hamlet' benutzt worden ist. Schön. Das sind Dramen mit vielen Szenen, bei denen jedes Hilfsmittel, die Verwandlung zu beschleunigen, im Interesse einer geschlosseneren und mächtigeren Wirkung willkommen sein mag. Aber für ein Stück von zwei Bildern

diesen Vorbau zu gebrauchen, ist einfach eine Bequemlichkeit des Regisseurs. Wie mit dem Menschenmaterial, dem Licht, den Dekorationen und Kostümen sollte der Regisseur auch mit dem einmal gegebenen O von Holz auskommen und es nicht ohne Not erweitern. So oft diesmal ein Darsteller über die Rampe trat oder sprang, war es, als ob plötzlich alle Gesetze der Bühnenkunst aufgehoben würden. Aber Wegener stellte sie immer wieder her. Auch wenn man den höchsten Maßstab anlegt, wird man sich nicht vieler schauspielerischer Gestalten von solcher Rundheit und Saftigkeit, von solchem Überschuß erinnern. Wegener gab diesem kahlköpfigen, lüstern äugenden und bald tierisch grunzenden, bald kindlich lächelnden Riesenclown soviel Liebenswürdigkeit und Drolligkeit und sogar Gemüt, daß man bei seinem Anblick nicht nur kein Unbehagen empfand, sondern allmählich zu dem Kerl eine stille Zuneigung faßte. Das ist Fleisch von Falstaffs Fleisch.

BRIEF AN REINHARDT

Lieber Max Reinhardt!

Ich gratuliere von Herzen zum Mißerfolg. Oder war es keiner? Aus den tadelnden Stimmen, die über die münchner ‚Orestie' zu uns drangen, ließ sich zunächst auf eine Tat schließen. Nach den lobenden Stimmen zu urteilen, sind Sie unter jenem Premierenjubel, den unsere armen Ohren aus Ihrem Deutschen Theater kennen, durchgefallen — und mit Recht durchgefallen. Zwar: die Depesche des Prinzen August Wilhelm, die Sie mitten in einer der letzten Proben traf, hatte Ihre „Freude an der Arbeit aufs höchste gesteigert". Aber es muß doch wohl nicht weit her sein mit einer künstlerischen Arbeit, die munterer fortschreitet, wenn die guten Reden königlicher Hoheiten sie begleiten: und so gewiß und selbstverständlich Ihr Werk bei der berliner Aufführung auf meine reinste Empfänglichkeit treffen wird, so gewiß glaube ich vorläufig auf Grund einer Beschreibung und aller mög-

lichen Tatsachen und Begleitumstände, daß dieses Werk ziemlich mißraten, und daß ihm trotzdem nicht bestimmt ist, einen Siegeszug um die Welt zu machen. Und habe meine Freude dran.

Sie schütteln verwundert den Kopf. Schadenfreude bei Jacobsohn? Aber das ist es wirklich nicht. Es ist vielmehr eine aufrichtige Freude über den Nutzen, den Sie und wir aus diesem Fiasko ziehen werden. Seit etwa zehn Monaten waren Sie nicht mehr der Alte. Seit jenem Novembertage des vorigen Jahres, wo Sie bewiesen, was keinem bewiesen zu werden brauchte: daß Sie eine Menge nicht bloß von dreißig, sondern von dreihundert Statisten kunstvoll zusammenzuballen und in regelmäßigen, genau festgestellten Windungen wieder aufzulösen vermögen. Denn worin bestand sonst der Unterschied zwischen der Zirkusaufführung des ‚König Oedipus' und einer Theateraufführung? Zugegeben: auch in einer schlechteren Übersetzung, als wir früher gehört, und in einer schwächeren Darstellung, als wir früher gesehen hatten. Immerhin hätte das allein für einen europäischen Erfolg vielleicht doch nicht ausgereicht. Die Masse und die Manege tat es. Man hatte keinen großen, geschweige denn einen kolossalen Eindruck: aber man hatte den Eindruck der Kolossalität. Der entschied. Es war verlorene Mühe, den jauchzenden Völkern erklären zu wollen, daß Sie die Schwierigkeiten des Terrains und nicht der dichterischen Aufgabe überwunden hatten. Sie hatten ja in der Tat den dramaturgischen Charakter der Tragödie durchaus verkannt. Sie ist ein Blitz, der aus entwölktem Himmel niederfährt, vernichtet und erlischt. In Ihrem Zirkus wurde der Blitz auf seinem Wege aufgehalten, mannigfach gekurvt in Seitenbahnen abgelenkt, wieder auf den rechten Weg geleitet und abermals zu Zickzackschlänglungen mißbraucht. Im Theater wäre kein richtiger Begriff vom Wesen des antiken Dramas zu geben gewesen? Sollte das etwa den richtigen Begriff geben, daß der greise Teiresias, der längst auf der anderen Seite des Lebens ist, und aus dem göttliche Eingebungen geisterhaft und abgeklärt heraustönen, auf einmal ein verkleideter Jüngling

war, der sich bei der Geschichte maßlos aufregte und ein betäubendes Geschrei machte? Daß nackte Läufer mit Windlichtern über die Orchestra die Stufen hinauf in den Palast und wie die Wilden zurückjagten? Daß aus dem einen namenlosen und durch seine gehaltene Sachlichkeit namenlos ergreifenden Boten, der den Selbstmord der Jokaste und die Selbstblendung des Oedipus schildert, ein Schwarm von hysterischen Mägden wurde, die die pompösesten Namen führten, sich mit gräßlichem Geheul über die Orchestra ergossen, uns allen Schmerz vorwegnahmen und den meisterhaft komponierten, grandios gesteigerten Bericht in lauter kleine und unwirksame Stücke zerfetzten? Schreckliche Erinnerungen. Aus dem Naturschauspiel war ein Feuerwerk geworden. Kein Wunder, daß viele sich blenden ließen, und daß Kappel an der Schlei so gut seinen, Ihren Oedipus haben mußte wie Berlin.

Ich will hoffen, daß alles, was wir seit jenem Novembertage des Jahres 1910 erlebt haben, bewußte Ausnutzung einer selten günstigen Konjunktur gewesen ist. Sonst läge der Fall ja viel schlimmer. Wenn Wert und Würde dem Gerichte Nach dem Erfolg bemessen wird, Ist die Kartoffel Königin der Früchte, Weil sie zumeist gegessen wird. Schon die Massenhaftigkeit des Konsums hätte den ‚König Oedipus' zur Kartoffel unter ihren Früchten gemacht. Sollten Sie der Plebs ihr Hauptnahrungsmittel verweigern, das Sie obendrein schnell bereicherte, indem es Ihren Marktwert verhundertfachte? Und war es in diesem gesegneten Zeitalter des Handels und der Industrie nicht natürlich, daß andere mit Ihnen, durch Sie reich werden wollten? Man plante flugs den Bau riesenhafter Häuser zur Züchtung von Kartoffeln, und weil der Absatz eines gewöhnlichen Artikels desto lebhafter ist, je schwungvoller man ihn benennt und je tiefgründiger man seine Unentbehrlichkeit nachweist, so gab man große Worte von sich. Man sei übersättigt von den Finessen und Nuancen für die Minderheit. Und von einer Berührung mit der Gesamtheit erwarte man Erneuerung,

Gesundung und Erhöhung für die dramatische Kunst. Und in dieser nüchternen und exakten Epoche der Technik bedürfe man für die Kunst eines Glanzes, der ein Gegengewicht nicht nur zu dieser Nüchternheit und Exaktheit, sondern auch zu der rationalistischen, kargen, erdhaften Dramatik des vorangegangenen Jahrzehnts bilde. Und so seien Volksfestspielhäuser die Forderung des Tages. Und bis sie dastünden, müßten Sie in München Operetten, in London Pantomimen und womöglich irgendwo Freilichtspiele inszenieren, in allen Großstädten zu gleicher Zeit sein und ganz zu vergessen suchen, wo die starken Wurzeln Ihrer Kraft sind.

Sie vergaßen es, leider. Sie ließen sich durch den Lärm betäuben, ließen sich durch die Konstellation verführen, die der sogenannte europäische Erfolg zu schaffen pflegt. Diesmal brauchten Ihre Leute den Wind nicht erst zu machen, mit dem Ihr Ruhm durch die Lande flog. Aber es war Ihrer nicht würdig, daß Sie nachflogen. Sie verschmähten es nicht, sich heute mit einem englischen Tingeltangelkönig, morgen mit Herrn Bonn Hand in Hand zu verbeugen. Was in Berlin geschah, war Nebensache. Nach acht Jahren strenger und reiner Arbeit lockte der Rausch billigsten Applauses so süß, daß Ihr neuntes Spieljahr das ärmste werden durfte. Von ungefähr zwanzig Aufführungen zeigte sich nur eine dem Maßstab gewachsen, den Sie selber geschaffen haben: ‚Othello'. Der zweite Teil des ‚Faust' war schauspielerisch so schwach bedacht, daß alle Besonderheiten des Experiments, künstlerische, wie namentlich außerkünstlerische, nötig waren, um über dieses Manko hinwegzuhelfen. Die Kammerspiele schienen kaum mehr vorhanden, seit der Zirkus das Hauptinteresse an sich gerissen hatte. Während die Pauke geschlagen wurde, vergaß man die Flöte zu blasen, deren Klang so köstlich gewesen war. In neun Monaten erblickte ein einziger Autor von Rang das Rampenlicht: Carl Sternheim. Ungenügende Vorbereitung schädigte aufs schwerste die Tragödie von Wieland, mit der Vollmoeller hätte durchdringen können. Der Sommer kam. Den benutzten Sie ehedem, um

ein paar Inszenierungen von der Art vorzubereiten, durch die Sie mächtig geworden sind. Diesmal ließen Sie sich dazu anwerben, den Operettenschmarren eines reich gewordenen Seifenfritzen aufzutakeln. Aber das füllt eines Posa Herz nicht aus. In glücklicher Vorurteilslosigkeit gingen Sie von dieser Branche wieder zur antiken Tragödie über. Und jetzt mußte es sich herausstellen: ob nämlich jener Eindruck des ‚König Oedipus' tatsächlich nur der Eindruck der Überraschung, der Überrumpelung mit ungeheueren Dimensionen, des verblüffenden Kontrastes zu den landläufigen Theaterwirkungen gewesen war, oder nicht. Für mein Gefühl hing viel vom Ausgang dieses Abends ab: durch einen neuen Riesenerfolg mußten Sie uns endgültig verloren gehen, durch einen Mißerfolg mußten Sie uns zurückgewonnen werden. Sie wissen, lieber Max Reinhardt, daß ich noch immer jung genug bin, um diese Dinge ziemlich wichtig zu nehmen, und so wird es Sie nicht wundern, daß ich den Daumen inbrünstig auf Mißerfolg hielt.

Der scheint es ja denn zum Glück geworden zu sein. Wenn nicht alles trügt, werden in Berlin von der ‚Orestie' drei, vier Aufführungen im leeren Zirkus stattfinden, und damit wird abermals eine Theatermode begraben sein. Sie aber werden Ihre Arbeit dort fortsetzen, wo Sie sie vor einem Jahre abgebrochen haben. Uns genügt diese Arbeit. Wir brauchen Sie gar nicht größer, als Sie sind. Sie sind zum ersten Theatermann dieser und wahrscheinlich auch aller früheren Tage dadurch geworden, daß Sie endlich einmal sämtliche zehn Gebote und nicht bloß vier oder sieben erfüllt haben. Sie werden es also auch künftig wieder der Impotenz überlassen, das elfte Gebot zu erfinden, und fortfahren, die guten alten zehn zu erfüllen. Sie sind Herr über das Deutsche Theater, das uns Berlinern durch seine ältere und seine jüngere Vergangenheit das teuerste ist, und über das Kammerspielhaus, das an Intimität und Schönheit seinesgleichen nicht hat und Ihnen einst als Instrument unschätzbar gewesen ist. Hic salta. ‚König Oedipus' hat uns auf jeder Bühne tiefer

ergriffen als im Zirkus; aber ‚Aglavaine und Selysette' wäre ohne Sie überhaupt nicht gespielt worden, und ‚Othello' hat vor Ihnen niemals eine ähnliche Gewalt gehabt. Diesen Besitz wollen wir nicht mehr verlieren, ihn wollen wir beständig vergrößert sehen. Geben Sie, statt rastlos ins Weite und Breite zu greifen, uns und der nachkommenden Generation die Zeiten wieder, da Sie noch selbst im Werden waren. Ich will nicht müde werden, Ihnen zu wiederholen, daß nach meiner Überzeugung Ihre künstlerische Zukunft in Ihrer künstlerischen Vergangenheit liegt. Sie für Ihr Teil werden mir wiederholen, daß mein Konservatismus anfängt, schädlicher zu werden als der Konservatismus der gewissen alten Perücken, weil diesen höchstens eine stumpfsinnige Bourgeoisie, mir aber die Jugend vertraut. Konservatismus: das nehme ich an. Aber schädlich ist er nicht. Ich glaube, daß es in der Kunst ebenso sehr darauf ankommt, zu erhalten, wie zu erobern, und sehe darum mit Trauer immer deutlicher, wie kümmerlich gegenüber der Eroberungsgier die erhaltenden Tugenden in Ihnen ausgebildet sind. Sie haben glorreich begonnen, das klassische Drama im Geiste der Gegenwart zu verjüngen. Lassen Sie dieses Werk nicht verfallen! Nehmen Sie heute mit Bassermann diejenigen Dichtungen wieder auf, für die entweder seinerzeit die Schauspielkunst Ihres Theaters nicht ausgereicht hat, oder die durch ihn wieder ein anderes Gesicht bekommen würden. Ich an Ihrer Stelle würde eine Kraft wie diese gehörig fürs Alltagsrepertoire ausbeuten, das eben dadurch unalltäglich werden und immer interessant bleiben würde. Er wäre Shylock, Lear, Tartüff, Fiesco, Franz Moor, Clavigo oder sein Carlos, der Mephisto auch des ersten Teils, Shaws Caesar und der Marquis von Keith. Was fehlt dabei nicht noch alles, was könnte durch Bassermann, Wegener und Moissi nicht noch alles lebendig werden! Wallenstein, Tasso, Egmont, Emilia Galotti, Julius Caesar, Der Sturm, Macbeth, Heinrich der Vierte, Richard der Zweite und der Dritte. Man sollte meinen, daß das allein ein Programm für Jahre wäre. Aber das ist ja erst die Hälfte Ihrer Aufgaben.

Es ist nicht nur im allgemeinen zu wünschen, daß Ihr junges, frohes, mutiges Streben künftig aller der Kunststücke und Künsteleien entraten möge, durch die es sich bisher mehr geschädigt als gefördert hat; daß es sein Gefühl für das Wesenhafte und Notwendige schärfe; daß es wieder einfacher, sachlicher, ehrlicher werde. Es ist im besonderen zu wünschen, daß es genau so wie der Vergangenheit auch der Zukunft des germanischen Dramas sich verpflichtet fühle. Das Deutsche Theater hat ein Vierteljahrhundert lang über das Schicksal der zeitgenössischen Dramatik entschieden und darf dieses Ruhms nicht verlustig gehen. Als Sie anfingen, hatte Ihr modernes Repertoire ein Gesicht, das zugleich das literarische Gesicht der Jahrhundertwende war. Heute gibt es solche zeitcharakteristischen Dramen nicht mehr? Sie liegen auf der Straße. Aber mit der Lust, sie durchzusetzen, mag freilich die Fähigkeit, sie zu entdecken, verkümmert sein. Lassen Sie diese Lust nicht verkümmern! Lassen Sie sich wieder und wieder sagen, daß die führende Stellung immer nur die Bühne der literarischen Initiative behaupten kann! Vielleicht täten Sie gut, einen Dramaturgen zu suchen, der sich weder um den technisch-praktischen Betrieb noch um die Verherrlichung Ihres Unternehmens, sondern ausschließlich um die Fortschritte der Produktion zu sorgen hätte. Ein Dramaturg dieses Schlages müßte gegen den Geist des Theaters den Geist des Dramas als mindestens gleichberechtigt geltend machen. Aber der Entschluß zu einer Uraufführung fällt Ihnen immer schwerer, weil in so vielen Fällen die freudigsten Hoffnungen zuschanden geworden sind? Dann trug entweder eine grundfalsche Besetzung oder eine lieblose Inszenierung die Schuld, oder es war von vornherein die Sache eines Ignoranten, Hoffnungen überhaupt zu hegen oder zu erwecken. Denn es ist ja nur eine Ausflucht träger, ungebildeter und instinktverlassener Routiniers, daß es beim Theater gewöhnlich anders komme. Es kommt in den seltensten Fällen anders, als Erfahrung, lebendiges Zeitgefühl und eine gewisse Kenntnis menschlicher Hirne und Herzen voraus-

zusagen begabt sind. Ein Dramaturg von diesen Talenten würde sich reichlich bezahlt machen, und es ist strafbare Kurzsichtigkeit, ihn für ein Unternehmen vom Range des Ihren ersparen zu wollen.

... Ich bin fertig und wünsche nichts sehnlicher, als künftighin wieder in freundlicheren Tönen zu Ihnen reden zu können. Es hängt von Ihnen ab, lieber Max Reinhardt. Ich bin sicher, daß Sie mich zu gut kennen, um meine Worte völlig in den Wind zu schlagen. Es kostet unsereinen keine kleine Überwindung, auch nur für das Augenmaß des schlechtesten Lesers sich vorübergehend Ihren Gegnern beizugesellen, und Sie werden mir einräumen, daß ich das nie ohne Not getan habe. Was auf dem Spiele steht, ist ja nicht wenig. Es ist die Existenz (wennschon nicht gerade die tatsächliche Existenz) eines Theaters, das nach den Anlagen seines Leiters berufen wäre, zum ersten Mal, seit es irgendwo auf der Welt Theater gibt, das Ideal zu verwirklichen. Sie waren auf dem besten Wege. Jetzt sind Sie durch die Ungunst des Schicksals, die sich immer als Gunst verkleidet, auf einen Abweg gedrängt worden. Dort könnte sich dauernd nur wohlfühlen, wer eine Kreuzung von Barnay und Bachur wäre. Kehren Sie also auf Ihre Straße zurück und nutzen Sie, was Ihnen der Umweg an Kredit und Popularität eingetragen hat, für Ihre ursprünglichen Bestrebungen aus. Wenn Sie wieder wollen, so haben wir eine deutsche Theaterkunst. Wollen Sie!

LANVÂL

Dreimal Stucken in anderthalb Jahren: es ist zuviel. Auch in einer weniger kläglichen Aufführung, als die Kammerspiele sie für Caruso-Preise zu bieten wagten, hätte dem ‚Lanvâl' der Reiz der Neuigkeit gefehlt, der schließlich doch den Erfolg des ‚Gawân' entschied, und den ‚Lanzelot' schon nicht mehr haben konnte. Eine andere Reihenfolge, und ‚Lanvâl' gewinnt den Preis. Halten wir heute, wo diese Dramen

der Artus-Sage uns gleich vertraut sind, alle drei neben einander, so sind uns alle drei gleich lieb oder unlieb, wie sie ihrem Dichter einmal gleich lieb oder unlieb gewesen sein werden. Unser Anteil ist von derselben Art wie seiner, und sein Anteil war artistischer und nicht seelischer Art. Seelischer Anteil ist unerschöpflich — ist das artistischer auch? Jedes Menschenleben ist anders als jedes andere und im Grunde ebenso interessant; aber das zweite Hundert Verse einer bestimmten Prägung und Klangfarbe und Stoffwelt kann nur wieder dieselbe Stimmung erzeugen wie das erste Hundert, und diese Stimmung verflüchtigt sich. Wen beim ersten Mal diese nebelhafte, weichliche, schwüle Stimmung noch eingelullt hat, der macht sich beim zweiten und nun gar beim dritten Mal schon während der Aufführung klar, wie sie entsteht, und hindert sie dadurch, zu entstehen. Es ist ein schlauer und doch so durchsichtiger Zauber. Der doppelt reimende Nibelungenvers gibt dem Schauspiel — heiße es, wie es wolle — seinen schweren, mühsamen Schritt. Dieser Vers bindet und vereinfacht durch seinen feierlichen Zwang die Leidenschaft der Figuren. Er ist schuld, daß in solch einem Drama — heiße es, wie es wolle — diese Menschen, in diese Begebenheiten gestellt, häufig kindlich anmuten. Es sind von Haus aus verwickelte, vergrübelte, in sich verstrickte Menschen: der Vers simplifiziert sie bis zur äußersten Harmlosigkeit. Es sind von Haus aus vielfach gewundene und komplizierte Vorgänge: der Vers macht sie zu dekorativen Zwecken gradlinig. So wenigstens erkläre ich mir, daß einem in diesen tragisch gemeinten Verhältnissen keinen Augenblick das Weinen nahe ist. Eher das Gegenteil. Allerdings ist der Respekt vor einer unendlich ernsten und hingegebenen Arbeit — heiße sie, wie sie wolle — unerschütterlich. Aber ich muß gestehen, daß ich mir liebreiche Geduld vor Ereignissen auferlege, für die ich nicht einmal mehr auf Umwegen einen Anteil aufbringe, und vor einer Gestaltung dieser Ereignisse, die ihnen nur scheinbar entspricht. Wenn Wagner mir nicht so unerträglich wäre, würde ich sagen, daß einzig Musik

solche Stoffe noch erträglich machen kann. Stuckens Versmusik kann es jedenfalls nicht.

Lanvâl ist ein Mann oder Unmann zwischen zwei Frauen, wie Hauptmanns Glockengießer Heinrich, oder besser: wie Goethes Weislingen. Denn jener Heinrich ist was mehr als ein haltloser Liebhaber, ist wenigstens noch ein halber Künstler. Lanvâl aber bringt seine und unsere Zeit damit hin, zwischen Finngula und Lionors zu schwanken. Alfred Polgar war, nach der wiener Aufführung, freundlich genug, diesen Zustand einer gleichgültigen Dramengestalt dadurch belangvoller machen zu wollen, daß er Finngula für das Ideal und Lionors für die Wirklichkeit und Lanvâls Stellung zu beiden für den typischen Jugendkonflikt eines großen Herzens zwischen Ideal und Wirklichkeit erklärte. Aber nehmt das an und fragt euch, ob eure Beziehung zu diesen drei Figuren dadurch irgendwie bedeutsamer und fester wird. Warum sollte sie? Ihr seht ein pompöses Aufgebot an Gesten und Worten, an Kommentaren und Beschwörungen, an Berichten und Erregungen, die zum Teil aus einem alten Sagenbuche stammen, und erblickt auf dem Grunde eine primitive Liebesgeschichte, für welche diese wuchtigen Namen und diese unzähligen Verse eine bequeme, gleißende und gleisnerische Maskerade sind. Aber die Liebesgeschichte ist nur scheinbar primitiv: sie bedeutet gar nicht sich selbst, sondern ist ein Symbol! Was weiter? Weiter gehts zum Glück nicht. Jetzt heißt es von dem Symbol satt werden. Es gelingt euch nicht, und ihr versucht es, da ihr entschlossen seid, Stuckens Dichtung zu retten, von einer anderen Seite. Ihr stellt euch seine Figuren im modernen Kostüm vor, und — eure Enttäuschung ist noch größer. Ihr bemerkt plötzlich, daß die Motive, Entschlüsse, Taten und Unterlassungen dieser Figuren fast durchweg auf einen Grad von Dummheit oder einen Mangel an Stolz zurückzuführen sind, der sie euch widerwärtig machen würde, wenn — ja, wenn nicht eben jener Hagel von Versen um eure Ohren sauste und euch betäubte. Daß man in Gedanken solch eine Umkleidung vornimmt, ist durch-

aus kein unpassender Rationalismus, sondern eine erlaubte Probe auf die Stichhaltigkeit des mittelalterlichen Milieus und die Dichtigkeit des Versgewandes. Weder dies noch das bewährt sich. Liebe und Haß und alle die anderen Naturgewalten entspringen nicht mit Notwendigkeit aus dem Blut und der Art dieser bestimmten Menschen, weil es gar keine bestimmten Menschen sind. Stucken ist für die Artus-Sage, was Wildenbruch für die Geschichte der Hohenzollern war. Auch Stuckens Geschöpfe leben nicht aus sich: sie leben von der jünglingshaften Grandezza, mit der ihr Ersinner an Abgründen einherschreitet. Wenn man ihn während der Arbeit anriefe und kritisierte — er würde hinunterstürzen. Denn wir sind bei ihm nicht in der eigentlich dichterischen, sondern in einer benachbarten Sphäre. Ich meine das nicht in dem oberflächlichen Sinne, daß er mittelbare Poesie gibt, Poesie aus zweiter Hand, Überdichtung von Dichtungen. Ich meine es so, daß seine Verdienste hauptsächlich verskünstlerischer Natur sind, daß für einen dramatischen Dichter seine nachtwandelnde Naivität einen allzu hohen Grad von Unbewußtheit hat. Man muß als Autor sehen, wie gefährlich nahe der Komik die meisten Situationen hier sind. Sie sind es dank der Schwächlichkeit des Helden Lanvâl, der Würdelosigkeit der Prinzessin Lionors und — heiliges Rautendelein! — der Lederheit des elbischen Wesens Finngula. Was fängt man mit diesen Herrschaften an? Ich werde als Leser, je nach meiner Gebelaune, sachlich erkennen oder dankbar anerkennen, daß Stuckens Verse, hier wie anderswo, bald majestätisch und bald trivial, bald tropisch und bald spießbürgerlich, bald rauschend und bald zäh, bald menschlich warm und bald geschmäcklerisch kühl sind. Ich werde als Zuschauer nicht bestreiten, daß ‚Lanvâl' an Theatereffekten — nach der Definition des Theatereffekts als einer Wirkung ohne Ursache — erheblich reicher ist als ‚Lanzelot', ja, fast so reich wie ‚König Laurin' oder wie ‚Die Gewitternacht'. Nur werde ich eine Stunde nach Lektüre und Aufführung wissen, daß ich leer ausgegangen bin.

*

Auch bei Reinhardts scheint man nach der Annahme nichts mehr von dem Stück gehalten zu haben; und so wünschenswert es ist, daß eine Theaterleitung keine geringere Einsicht hat oder allmählich erwirbt, als die Kritik, so gewiß gibt es in einem solchen Falle nur zwei Wege: entweder kauft man sich von der Verpflichtung los, sei es durch Geld, sei es durch die Erwerbung eines anderen Stückes — oder man trachtet zu retten, was irgend zu retten ist. Bei Reinhardts wählte man den dritten Weg: auf eine unkluge und unnoble Manier den Dichter entgelten zu lassen, daß man die Meinung über sein Werk gewechselt hatte. Es ist seinem künstlerischen Wesen nach katholisch. Es braucht Glanz und Farbe, eine Art Prozessionsgepränge und die Entfaltung einer Sprachmusik, an die Stucken kaum einen solchen Bienenfleiß wenden würde, wenn ihm nicht sein Instinkt sagte, daß ohne sie seine Arbeit des Hauptreizes entbehrte. Da war es zunächst schon falsch, die Aufführung in die Kammerspiele zu legen, wo so etwas wie ein Märchensee und eine Sagenburg, der Abglanz von Turnieren und der Prunk höfischen Lebens, das königliche Aufgebot einer welthistorischen Tafelrunde und die Macht und die Herrlichkeit der Kirche besser verborgen als gezeigt werden kann. Das alles nahm sich übertrieben protestantisch aus. Die Wände des Schlosses Camelot gähnten in ihrer pappenen Nüchternheit, und die Trinkgenossen des Königs Artus waren Kegelbrüder vom Wedding. Aber auch in wichtigen Einzelheiten waren die simpelsten Anordnungen des Autors nicht befolgt. Zum Schluß entspinnt sich ein „ritterlicher Zweikampf" zwischen Lanvâl und seiner Finngula, die als schwarzer Ritter kommt. Den Hergang dieser Szene hat Stucken bis ins Detail vorgeschrieben. Vom besten Platz der Kammerspiele sieht sie so aus, als ob Lanvâl, der bis dahin ein armes Kleingehirn gewesen ist, jetzt gar zum meuchlerischen Lumpen wird, indem er den schwarzen Ritter, noch bevor dieser Zeit hat, sein Schwert zu erheben, einfach über den Haufen rennt.

Die Klangwerte der Dichtung waren ebenso kümmerlich

auf die Bühne übertragen worden. Wer an diesem Abend Stuckens Verse zum ersten Mal hörte, hätte die die reinste Freude an der Unmenge derer gehabt, die er eben nicht hörte. Als ob die Abfassung eines unzulänglichen Dramas exemplarisch bestraft werden müßte, hatte man die talentgemiedensten Statisten zu Sprechern ernannt und, um die Grausamkeit auf die Spitze zu treiben, gegen uns und den Autor eine Dame mobil gemacht, die . . . Wo ist der Wagemut meiner jungen Jahre? Aber vielleicht gibt auch das ein Bild von Frau oder Fräulein Maria Vera, wenn ich sage, daß solch ein Kaliber nur derjenige verzweifelte Theaterdirektor präsentieren dürfte, dem es mit fünfhunderttausend Mark — nicht einen Pfennig weniger! — unter die Arme griffe. Dieser Folie hatten manche älteren Mitglieder es zu danken, daß man sie sich gefallen ließ. In einem Ensemble, wie wir es früher bei Reinhardt gewohnt waren, würde Fräulein Eibenschütz durch alle neumodischen Körperverrenkungen nicht darüber hinwegtäuschen, daß sie für die Verzweiflung legendarischer Prinzessinnen nicht auf die Welt gekommen ist. Das wußten wir. Aber eine Überraschung war, daß Fräulein Lia Rosen im Burgtheater nicht bloß nicht entwickelt, sondern offenbar ganz eingebüßt hat, was sie vor drei Jahren zu einer Hoffnung machte. Damals schlugen Flammen aus ihren Augen und ihrem Munde. Sie schien vom Geist erfüllt, und dieser Geist war es, der die Widerstände eines dürftigen Körpers überwand. Für elbische Wesen mußte sie alles haben. Finngula ist so etwas. Fräulein Rosens Finngula aber war eigentlich noch nüchterner und uninteressanter als Stuckens. Sie sprach klar und verständig und hütete sich, Herrn Kayßler durch irgendwelche „unersättliche Raserei ihrer Lüste“ allzu sehr zuzusetzen. Dieser Lanvâl sah aus wie Pastor Sang, hielt sich in allen ruhigen Momenten vortrefflich und versagte da, wo Kayßler in solchen Rollen immer versagt: er wird als leidenschaftlicher Liebhaber Hysteriker, als zorniger Held Bramarbas. Man sollte ihm nicht länger einreden, daß dies sein Feld ist. Ein Muster für gute, gesunde, blutvolle

Spiel- und Sprechkunst war in allen Lebenslagen nur Herr von Winterstein, der Regisseur der Vorstellung. Ihn trifft für ihre Sünden die mindeste Schuld. Es ist zuviel verlangt, daß einer ohne selbständige Regiebegabung ein so anspruchsvolles Stück inszeniert und zugleich eine große Rolle spielt. Die Verantwortung trägt Reinhardt. Er hat das Unwesen, das seine Theater immer mehr bedroht, einreißen lassen und täte gut, auf seinen Reisen durch Europa auch einmal nach Berlin zu kommen und ehrlich zu sagen, ob er es noch vor einem Jahr für möglich gehalten hätte, in seinem Hause jemals eine solche Vorstellung zu erleben.

*

Dreimal Stucken in anderthalb Jahren: es war zuviel. Aber ist diese unanständig hastige Ausschrotung eines Erfolges nicht bezeichnend für das stumpfsinnige Verhältnis unserer Bühnen zur modernen Produktion? Bis sie sich aufraffen, einen Dichter zu ‚entdecken', dessen Dramen gedruckt vorliegen, kann er alt und grau werden. Ist er dann entdeckt und hat sich die Entdeckung gelohnt, so kommen sie zwar darauf, durch Übertreibung den neuen Mann zu entwerten, aber nicht darauf, einen ebenso begabten und ebenso alt und grau gewordenen Kollegen zu entdecken. Von Paul Ernst gibt es ein Lustspiel: Ritter Lanval. Es shakespearisiert gehörig, aber es hat auch wirklich einen Hauch vom ‚Sommernachtstraum'. Es vertrüge, da der Dramatiker Ernst noch keinen Kredit hat, gewiß nicht die sommerliche Lieblosigkeit, mit der Reinhardts Theater diesmal allen künstlerischen Anstand verletzt hat. Es muß überhaupt nicht unbedingt gespielt werden — und ohne Stuckens ‚Lanvâl' wäre ich vermutlich gar nicht auf den ‚Ritter Lanval' gekommen — denn Paul Ernst hat bessere Dramen geschrieben. Aber daß man sich auch um sie nicht kümmert, daß ein Mann von dieser geistigen und dichterischen Potenz seit Jahren auf eine berliner Aufführung wartet: das fängt doch an, eine Schande zu werden.

GRILLPARZER UND HALM

Auch das Neue Schauspielhaus hat jetzt begonnen. Man wußte an seinem ersten Abend nicht recht, ob man Grillparzers Liebestragödie die Schuld an dieser Aufführung oder der Aufführung die Schuld an dem lähmenden Eindruck des Stückes geben sollte. Auf jeden Fall könnte man es ruhen lassen. Die Grillparzerbegeisterung der achtziger Jahre war der unvermeidliche Rückschlag auf die Grillparzergleichgültigkeit der voraufgegangenen Jahrzehnte. ‚Des Meeres und der Liebe Wellen' kam nicht früher als dreiundvierzig, ‚Das goldene Vließ' erst siebzig Jahre nach der Entstehung zum ersten Mal auf eine berliner Bühne. Allen Respekt vor den Deutschen, die pietätvoll genug waren, den toten Grillparzer zu feiern, nachdem sie den lebendigen hatten verkümmern lassen. Aber das ist kein Grund, auch jetzt noch in pietätvoller Urteilslosigkeit Grillparzer als Gesamterscheinung neben Kleist zu stellen. Daß man vor fünfundzwanzig Jahren einigen seiner Dramen nachhaltige Erfolge bereitete, das war die Folge der Gewohnheit, über Schiller die Achseln zu zucken und sich intimerer psychologischer Zergliederung hinzugeben. Aber diese Erfolge mußten in dem Maße schwächer werden, wie Ibsen und Hebbel durchdrangen. Vor ihrem Tiefblick wurde Grillparzers Seelenkennerschaft unbeträchtlich, vor ihrer ethischen Härte seine gefügige Halbheit bekämpfenswert. Heute gar, wo ein Theater eine Zeitlang fast allein von Ibsens Altersdramen existiert hat, wo ‚Judith' und ‚Gyges' ohne sensationelle Lockmittel Fuldasche Aufführungsziffern erreicht haben: heute Grillparzer zu spielen, ist bereits wieder ein Wagnis, in das man sich nur mit den blanksten und schärfsten Waffen begeben darf.

Eben darum wohl fand Herr Halm sich zu schade und in Riga einen Regisseur, der freilich mit allen Waffen gegen Grillparzer vorging. Der Mann heißt Doktor Dahlberg und wird hoffentlich künftig am Neuen Schauspielhaus nur noch die Tätigkeit verrichten, die die Kulissensprache als ‚Stallwache' bezeichnet. Wir setzen voraus, daß der Herr

Doktor zu pietätvoll ist, um Grillparzer anzuzweifeln. Dann hätte er sich über das Wesen des Liebesgedichts klar werden und sich irgendeiner Auffassung zuneigen müssen. Man kann das Hauptgewicht auf die Lyrik legen, oder man kann die dramatischen Akzente verstärken; man kann das Wienertum der Gestalten, ihre Verwandtschaft mit Schnitzler, hervorkehren, oder man kann ihre — ach, wie fadenscheinig gewordene! — klassizistische Hülle betreuen. Ein richtiger Regisseur wird vermutlich das eine tun und das andere nicht lassen. Der Herr Doktor hat das eine nicht getan und das andere gelassen. Er gab eine einzige Stimmungs- und Charakterlosigkeit. Die üblichen schwarzen Zypressen standen gegen die üblichen weißen Säulen. Nach den Bühnenbildern hätten Sestos und Abydos ebenso gut in den Bergen wie am Meer liegen können, das doch im Titel enthalten ist und irgendwie in die Szenerie eingefangen werden muß. Nach der Sprache der Bewohner war hier Sestos eine norddeutsche, Abydos eine süddeutsche Großstadt, oder umgekehrt. Der angebliche Natürlichkeitston, auf den Grillparzers ohnehin nicht gerade flammender Überschwang abgedämpft wurde, wäre für ein Erzeugnis der neunziger Jahre, sagen wir: für Halbes ‚Jugend' zu nüchtern gewesen. Leander ist gewiß nicht mehr als ein braver Bursch. Aber er liebt immerhin zum ersten Mal, und weder die Liebe noch die Erstmaligkeit war Herrn Salfner zu glauben. Wahrscheinlich wäre er ein Naukleros. Der kam durch Herrn Loehr um Herz und Humor; und da auch Herr Lind nicht recht wußte, ob er den Oberpriester als gütigen Griechen oder als harten Katholiken nehmen sollte, so hätte Frau Erika von Wagner Heldenkräfte haben müssen, um die ganze Vorstellung allein zu tragen. Dabei ist Hero für sich schon schwer genug. Hofmannsthal hat einmal ‚Des Meeres und der Liebe Wellen' mit ‚Romeo und Julia' verglichen und in lokalpatriotischer Schwachsichtigkeit Grillparzer den Preis erteilt. In Wahrheit gibt es da keinen Vergleich. Aber eben weil Julia ein ganz anderer Kerl ist als Hero, eben darum ist die Grill-

parzersche Rolle erheblich schwerer zu spielen. Hero lebt in keiner bunt- und wildbewegten Welt und hat keinen ebenbürtigen Gefährten: sie soll die Dürftigkeit und Monotonie eines Grillparzerschen Griechenlands beleben und für die Schmächtigkeit des Geliebten aufkommen. Frau von Wagner hat nicht einmal ihre Figur bewältigt. Nur fürs Auge war sie: Hero, schön wie Hebe blühend. Wenigstens, wenn sie stillstand. Denn sie geht schlecht, scheint bei jedem Schritt schlaff in sich zusammenzusinken und hat diese pomadige Verträumtheit auch in ihrer Sprechweise, die allenfalls in sentimentalischen und idyllisch-lieblichen Momenten genügt. Eine tragische Liebhaberin ist hier nicht gefunden. Herr Halm versuche es mit Frau von Wagner einmal im modernen Kostüm, aber nicht bloß mit diesem Mitglied. Seine Stärke sind Allotria von heute, und einen Kinoschwank wie die ‚Million' herunterzuwirbeln, ist sogar künstlerisch verdienstreicher, als das Märchen von Grillparzers Größe einer neuen Belastungsprobe auszusetzen.

PENTHESILEEN

Von Kleist, Lindau und Hollaender. In dieser Dreiteilung liegt bereits die Kritik der beiden Aufführungen. Denn es dürfte natürlich nur eine Zweiteilung sein: Deutsches wie Königliches Theater hätten ja eben Kleists ‚Penthesilea' zeigen müssen. Dazu wäre das Schauspielhaus fähig gewesen, als Matkowsky lebte und die Poppe fünfzehn Jahre jünger war; dazu wäre das Deutsche Theater heute noch fähig, wenn es nicht gerade die Eysoldt zur Penthesilea bestimmte, und wenn ... Welch eine Aufgabe für einen Regisseur wie Reinhardt, diese schreckensvolle Phantasmagorie, dieses blutdurchschauerte und doch ganz gegenwärtige Vorzeitmärchen in allem Glanz und aller Größe, in aller Greulichkeit und aller Glut, in aller Grazie und in aller Gewalt auf die deutsche Bühne zu stellen, die sich hundert Jahre lang durch die Nichtbeachtung einer ihrer erschütterndsten Tragödien selber

verarmt hat! Aber Reinhardt hat es leider vorgezogen, in der Zeit der deutschen Kleist-Feste ungarischen Post- und Kommunalbeamten die Chöre des Sophokles beizubringen. Halten wir uns also notgedrungen an die Surrogate, messen wir diese mit ihrem eigenen Maß und räumen wir immerhin ein, daß Lindau wie Hollaender, jeder in seiner Art, fleißige, ernste und säuberliche Arbeit getan haben.

Hollaender hat vor Lindau voraus, daß er nicht im geringsten für Stubenreinheit des Textes zu sorgen brauchte. Der Hoftheaterdirektor hat geglaubt, aus einem dampfenden Hexenkessel einen handlichen Futternapf für höhere Zivilanwärter mit Töchtern machen zu sollen. Sein Reclamheftchen gibt eine glatte, geleckte, schillerähnliche Jambenaffäre. An bedauerlich zahlreichen Stellen wird man Heinrich von Kleist von dem schrecklich keuschen, schrecklich vernünftlerischen Sprachverwilderer Paul Lindau bedrängt sehen. Achills Pferde „schwitzen" nicht; Penthesilea, die irgendwo „ein holdseliges Lächeln" erhält, verschluckt ihren gewaltigen Hetzruf, und selbst Meroes abschwächende Wiederholung dieses Hetzrufs wird verwässert; Küsse und Bisse ‚reimen' sich nicht, weil ein so sadistisches Element unstatthaft wäre — und was dergleichen Eingriffe mehr sind. Von alledem hält Hollaender sich frei. Aber Lindau streicht nicht bloß, er verbessert seinen sehr geliebten und doch vielleicht nicht ganz richtig geliebten Dichter auch gern ein bißchen. Ein Beispiel für viele. Kleist sagt: „Penthesilea naht sich dir, Pelide!" Daraus macht Lindau: „Die Amazonenkönigin naht sich dir!" Noch nicht genug: dieser Antilyriker bricht unbedenklich, um die Dauer der Aufführung ja recht abzukürzen, aus einzelnen Versen winzige Partikel heraus und verstümmelt dadurch das Versmaß manchmal barbarisch. Es dürfen aber hier nur größere Verskomplexe entfernt werden, wie es bei Lindau auch, bei Hollaender oder Theodor Commichau ausschließlich geschieht. Dessen Bearbeitung ist endlich in der Akt-Einteilung, die für den dreistündigen Theaterabend unumgänglich ist, viel glücklicher. Sie gibt drei Akte

und läßt den Vorhang nach Kleists fünftem und zwanzigstem Auftritt fallen. Das sind Zäsuren, die so auf der Hand liegen, daß Lindau keine besseren weiß. Aber er will — weiß Gott, warum — vier Akte und reißt darum den vierzehnten, für das Verständnis der psychologischen Entwicklung weitaus wichtigsten Auftritt mitten durch. Commichaus Bearbeitung sollte schon deshalb gedruckt werden, damit die anderen deutschen Bühnen in ihrer Trägheit nicht zu Lindaus Reclamheftchen greifen. Wer Hollaenders Aufführung kleistischer fand als Lindaus und das allein dem Regisseur Hollaender zuschob, der vergaß, daß man es mit Kleist leichter hat, kleistisch zu sein, als ohne Kleist und gegen Kleist.

Zu Lindaus unkleistischer Bearbeitung hätte eine kleistische Regie im übrigen nicht einmal gut gepaßt. Es war also stilgerecht, daß auch das Bühnenbild keinen Finger breit von der Konvention abwich. Auf diesem bunten und überfüllten Stück Schlachtfeld, das während des Abends nicht wechselte, waren die Griechen Theatergriechen, die Amazonen maßvoll haarbuschige Mannweiber und ihre Rosenjungfrauen Balletteusen. Hollaender macht sich die Drehbühne zunutze, um den Schauplatz mehrmals zu verändern. Er zeigt eine Anhöhe, ein Blachfeld, eine Art Opferhain und noch einen Fetzen der trojanischen Ebene. Es muß nicht sein, aber es kann sein. Falsch ist nur, daß wir die Drehbühne funktionieren sehen. Wenn man zu unserer Phantasie nicht das Zutrauen hat, daß sie einen einzigen Ausschnitt für die Totalität nimmt, darf man uns auch die Illusion nicht durch einen Einblick in den Mechanismus des Theaters zerstören. Zum Schluß wird verlangt, daß wir uns eine Pappmaske als den Kopf des toten Achilles denken. Vorher aber ist nicht für möglich gehalten worden, daß wir uns bei Penthesileas Hetzruf die Hunde vorstellen. Sie müssen erscheinen und müssen bellen. Warum, läßt sich da fragen, kommen wir dann um Elefanten und Sichelwagen? Dieser Widerspruch zieht sich durch die ganze Aufführung, die freilich in einem

Punkt das Hoftheater bei weitem übertrifft: die Griechen kommen wirklich aus der Schlacht; die Amazonen sind halbnackte, staubbedeckte, furiose Asiatinnen; die Priesterinnen verrichten ihren heidnischen Kult mit düsterem Fanatismus; und die Rosenjungfrauen halten sich von schablonenhafter Süßlichkeit in Kleid und Zier erfreulich fern. Wäre ‚Penthesilea' eine Pantomime — sie brauchte gar nicht besser inszeniert zu werden.

Aber auch zu sprechen ist allerlei. Da wird es denn ein unbestreitbares Verdienst des Schauspielhauses bleiben, daß Männer und Weiber und Mannweiber fast durchweg klar und verständlich und zum Teil sogar hinreißend sprechen. Wieviel bedeutet das gerade hier! Die Tragödie ist fast zu reich an Berichten von Vorgängen, deren Anblick auch dann kein Publikum ertragen würde, wenn irgendeine Bühne sie darstellen könnte. Diese Boten und Zuschauer müssen nicht nur durchs Wort ein deutliches Bild der Vorgänge, sondern dazu noch durch ‚Aktion' weiten Strecken des Gedichts den dramatischen Atem geben. Trotzdem nun Lindau nicht einmal alle Sprecher des Schauspielhauses aufgeboten hatte, kam doch der Metallgehalt der Kleistschen Diktion, ihr stählerner Klang, ihre jagende Nervosität, ihr lebendurchglühtes Pathos überraschend zur Geltung. Es waren sogar, sei es mit, sei es ohne Absicht, die verschiedenen Berichte denjenigen Stimmlagen zugewiesen worden, die ihrem Charakter am besten entsprechen. Odysseus war selbstverständlich an den Baß des Meisterredners Kraußneck geraten, Antilochus war ein Durchschnittsbariton und Adrast der helle Tenor des immer noch kainzelnden Herrn Geisendörfer. Für die strenge Oberpriesterin hätte sich der weiche Alt der Butze beträchtlich verhärten, für die Freundin Prothoë der spröde Alt der Frau Willig schneller erwärmen können. Den Mezzosopran vertrat mit großer Energie bei den Amazonen Fräulein von Arnauld, bei den Rosenjungfrauen das fast zu hübsche Fräulein Ressel, das zaghaft anfing und in der entscheidenden Szene dann doch eine ganz unmädchenhafte Kraft entwickelte.

Aber mehr als diese Stimmen hätte der Sopran jener Helene Thimig zu schmettern haben müssen, die wir vor ein paar Monaten bei den Festspielen in Lauchstedt als das Evchen des Komödiendichters Kleist entdeckt haben, und die vielleicht heute schon dem Tragiker Kleist und seiner Penthesilea gewachsen wäre.

Auf diesem Felde hatte das Deutsche Theater sich einem Wettbewerb einfach dadurch entzogen, daß es auf seine besten Kräfte verzichtet hatte. Einem Odysseus von Kraußneck ist vorläufig der junge Herr Danegger, dem Dilettantismus und der Anfängerschaft noch jüngerer und ganz namenloser Herren und Damen ist Kleist nicht gewachsen. Er hat den schwersten Vers aller deutschen Dramatiker geschrieben, und eine Bühne, die es für pietätlos hielte, ihm seine Hunde schuldig zu bleiben, müßte seine Menschen und ihre Worte denn doch mit ganz anderer Liebe pflegen. Der treue Busen meiner Prothoë hat nicht einer Schauspielerin anzugehören, die ihren Seelenschmerz in die Kniekehlen verlegt und den peinlichen Eindruck macht, als ob Wegener sich verkleidet und sein Talent verloren habe. Der Gesang der Rosenjungfrauen darf nicht wie von unbeteiligten Choristinnen heruntergeplärrt klingen. Jede heroische und jede idyllische Schilderung von zehn Zeilen hat hier ihre Bedeutung. Daß nicht einmal viel dazu nötig ist, sie im Sinne der Dichtung zu behandeln, das bewies im Deutschen Theater Fräulein Lia Rosen, die neulich als Stuckens Finngula so vollständig versagt hat. Und genau wie bei Lindau Fräulein Thimig, so gab bei Hollaender Fräulein Mary Dietrich die Antwort auf die Frage, wer Penthesilea sein sollte, wenn Frau Poppe und Frau Eysoldt es nicht sind.

Denn das war ja das Unglück für beide Aufführungen (und ein ärgeres als für die eine die Bearbeitung, für die andere die Unzulänglichkeit der meisten berichtenden Schauspieler): daß dort Achill fast gar nicht und Penthesilea kaum halb, hier Achill allenfalls und Penthesilea nicht im mindesten an die Vorstellung heranreichten, die jene Berichte immer

wieder von ihnen erwecken. Was Herr Staegemann gab, war eine nicht unsympathische Matkowsky-Kopie. So, vollkommen so warf Wolf den Kopf, trug Wolf das Schwert im Arm, strich Wolf die Augenbrauen mit der Hand; so ähnlich war Wolfs Wuchs, Wolfs Gang, vielleicht auch seine Stimme. Der Genius ist leider ausgeblieben. Es steckt nichts hinter dieser schönen Maske als ein fideles Naturburschentum. Wenn Achill zu Penthesileens kleinen Füßen liegt, so muß die Luft voll sein von der Elektrizität des furchtbaren Gewitters, das sich gleich entladen wird. Hier hätte die Schäferstunde nie ein Ende zu nehmen brauchen. Bei Hollaender brachte wenigstens Moissi diese Pulverhaltigkeit mit. Er kam auf die Bühne gehüpft und enttäuschte im ersten Augenblick unsere Erwartung – nicht von seinem, sondern von Kleists Achill. Aber die Diskrepanz, wenn sie auch nicht ganz verschwand, verringerte sich zusehends. Das gewitterdunkle Antlitz strafte die zappelnden Glieder Lügen, und wer sich noch immer widersetzte, der konnte bei geschlossenen Augen aus diesem Munde Krieg und Verderben, Haß und Liebe, Mannesmut und Knabenreinheit in ehernen und weichen Klängen hören. Im Vortragssaal wäre keine schönere Feier für Kleist denkbar, als Moissi seine Verse sprechen zu lassen.

Von der Poppe muß man nach der Penthesilea der Eysoldt achtungsvoller reden, als man es vorher getan hätte. Jetzt erst recht darf kein entlastendes Moment vergessen werden. Sie hat keinen Partner und hat keinen Regisseur und kommt zu spät und auf falschem Wege zu der Gestalt. Welcher Schauspielerin würde der Sprung von der Mutter der Makkabäer zu der Tochter der Otrere glücken! Welche Schauspielerin würde es nicht schädigen, wenn sie vor der Zeit zur Matrone und nach der Zeit wieder zur Jungfrau gemacht wird! Kein Wunder, daß daraus, aber nicht daraus allein, eine Verzerrung und Verkünstelung des Leibes und der Seele entsteht, die der wahrheitsliebende Kleist am allerwenigsten verträgt. Die Poppe spricht ein langes e niemals anders als

äh, und keiner sagt ihr, wie unerträglich verziert und widernatürlich dadurch jähde Rähde wird. Sie stachelt ihr edles Gesicht zu den exaltiertesten Grimassen auf und erreicht damit nur, daß diese in ihrem Übermaß schließlich gar nichts mehr bedeuten. Sie hält Penthesileens wilde, giftige Liebe für den reinen Zucker und hat in ihrer Zärtlichkeit Laute von einer Gefühlsseligkeit, die für Fuldasche Kostümtändeleien zu geßnerisch wären. Kurzum, sie schwankt und taumelt unberaten, am falschen Ort gezügelt und am falschen Ort gehetzt, zwischen den Polen der Figur umher. Aber zweimal zeigt sie doch, was sie einst war und heute noch vielleicht bei Reinhardt wieder werden könnte. Vor dem mörderischen Zweikampf gewinnt sie die heldenhafte Jugend ihrer Stimme und damit ihres Herzens, an der Leiche Achills allen dunkeln Glanz ihres Schmerzes zurück. Von diesen beiden Szenen fällt nachträglich ein Schimmer über die ganze Gestalt, und vollends wie der Genius der Tragödie muß einem die Poppe dann erscheinen, wenn man die Eysoldt gesehen hat.

Es ist jetzt bei Reinhardt Mode geworden, daß die Angestellten nicht nur den Chef, sondern auch sich selber in allen den Fällen verherrlichen, wo die künstlerische Leistung nichts taugt und daher eine unfreundliche Beurteilung zu befahren hat. Da die kluge Eysoldt keinen Augenblick im Zweifel war, daß sie an der Penthesilea scheitern würde, so hat sie vor der Premiere öffentlich gefragt, warum sie sie eigentlich nicht spielen solle. Ja, warum wirklich nicht? Warum soll eine Amazonenkönigin nicht eine Gnomenkönigin, eine Kriegsfurie nicht ein Hirtenbübchen, eine Glanzerscheinung nicht eine Kümmerlichkeit, eine Tigerin nicht ein Frosch und Penthesilea nicht Puck sein? Warum spielt die Butze nicht die Julia und Vollmer nicht den Ferdinand? Weil es in der Schauspielkunst gewisse physische Grenzen gibt, über die kein Mann und keine Frau hinweg kann. Sich über diese seine Grenzen klar zu werden, ist das erste Gebot für den Schauspieler, sie ihm im Notfall klar zu machen, das erste Gebot für den Regisseur. Die Eysoldt als Penthe-

silea ist nur darum kein Witz, weil Aug und Ohr maßlos gequält werden. Nicht allein, daß man ihr kaum eine von den Eigenschaften und keine von den Taten glaubt, die ihr nachgesagt werden, und deren sie sich selber rühmt: sie hat ja nicht einmal die Kraft, davon zu sprechen. Sie steht als Punkt am Firmament und teilt uns mit, daß sie den Ida auf den Ossa wälzen werde. Wie wird das enden, wenn das Körperchen schon bebt, um diesen einen Satz herauszubringen! Was wir da oben zittern sehen, ist nie Penthesileas Seelennot, ist stets die mitleidswürdige Furcht der Eysoldt, ob Kleists granitener Versbau sie nicht doch zerschmettern wird. Schweiß trieft, die Augen irren, das Stimmchen kreischt und überschlägt sich, und zu armseligen Künsteleien wird mißbraucht, was für die Ewigkeit gefügt ist. Weil die Eysoldt weder die Phantasie noch die Physis hat, als Kleists Penthesilea in den Zweikampf zu rasen, so tanzt sie als Hofmannsthals Elektra hinein. Soweit reicht es. So schlau ist die Eysoldt selbstverständlich: wo es irgend geht, aus der Not eine Tugend zu machen. Aber diese Schlauheit hat ihr leider auch die Szenen zerstört, die sie sonst vielleicht bewältigt hätte, hat von Penthesileens lieblichen Gefühlen den Duft und den Schmelz genommen und Kleists silberhell funkelnde Erotik stumpf gemacht. Wenn diese Penthesilea liebt, wird sie nüchtern, wenn sie haßt, wird sie nuttig, und wenn sie stirbt, wird sie larmoyant. Es war ein peinlicher Irrtum. Denn Teufelsliebchen, wenn auch nicht zu schelten, sie können nicht für Heroinen gelten.

Als vor diesen Krämpfen der Ohnmacht das Publikum still blieb, da hielt ich das nicht etwa für Andacht, sondern für das anständige Bedauern gesitteter Hörer. Als aber nach den Aktschlüssen Beifall nicht erscholl, nein, losdonnerte, herab- und hinauftoste, schier die Wände sprengte und sich nimmer erschöpfen und leeren wollte, da war nicht mehr zu zweifeln, daß die Begriffsverwirrung einen Grad erreicht hat wie noch nie zuvor. Wofür sind Goethe und Kleist, Rembrandt und Beethoven, Kainz und Matkowsky auf der Welt

gewesen, wenn das schön, wenn das selbst nur erträglich ist! Aber wer ist schuld? Man muß nicht nur essen und schlafen, man muß auch lachen, und darum lese ich nach den Premieren die berliner Rezensionen. Nun denn, sie haben, wie nicht anders zu erwarten war, die Schändung, die als Ehrung ausgegeben wurde, sanktioniert. Noch mehr. Dieselben Köpfe, die Reinhardt seit Jahren als Kunstschädling verfolgen, die seine stärksten Visionen zu Tode gehöhnt und ihn vielleicht erst auf die bedauerlichen Irrwege seiner Gegenwart gehetzt haben: sie sind vor dieser ungenialen, ganz unkleistischen, aber braven und anständigen Kopie des gelehrigen Hollaender in die Knie gesunken. Es wäre nicht der erste Fall der Kunstgeschichte, daß einer durch die Werke seiner Schüler zu den Ehren kommt, die ihm, dem Original, versagt geblieben sind. Kein Wunder aber, daß es Reinhardt neuerdings mit solcher Macht zu wilden Völkerstämmen reißt.

ALLES UM GELD

Oder besser: Traumulus. Nämlich darum besser, weil das Schicksal dieses Vincenz durch sein unheilbares Träumertum bestimmt wird, nicht durch seinen heilbaren Geldmangel. Er kriegt ja immer wieder Geld — aber er verschleudert oder verbrennt es. Er könnte sich durch Zugeständnisse rangieren — aber er verschmäht sie. Er nennt sich zuversichtlich einen Raubvogel — aber ist er nicht ein Lamm? Eulenberg hat geglaubt, den großen Typen der Gallier hier einen allerdeutschesten Typus entgegenzustellen: Lesages Turcaret, der nichts ist als niedriger Geldmensch; Balzacs Mercadet, der in den Taschen der anderen das Geld findet, das noch gar nicht darin ist; Zolas Saccard, der jahraus, jahrein Millionen verzehrt, ohne je selber einen Pfennig zu besitzen — diesen dreien eine halb namenlose Kreatur Gottes, die nicht säet und nicht erntet und doch erhalten wird; den Verbrechern einen Windbeutel; den Zahlenmenschen einen Musiker; den gewissenlosen Spekulanten einen gewissenszarten Phantasten,

der keine Unschuld für sich leiden läßt. Im Stück werden jene gallischen Typen durch die pittoresk vorüberhuschenden Episoden kleiner Halsabschneider, Börsianer und Heiratsvermittler vertreten. Eulenberg müht sich redlich ab, den Gegensatz zwischen absonderlichen und gewöhnlichen, zwischen träumenden und rechnenden Menschen sinnfällig und dramatisch zu machen. Das Malheur ist nur, daß er seinen Aufwand fast für nichts vertut, daß er jenen Gegensatz eigentlich fast gar nicht ausnutzt. Auf Vincenz läuft alles hinaus. Aber die Geldnot kann ernstlich einer Seele nichts anhaben, die in anderen Welten lebt; und was diese Seele ernstlich trifft, hat nichts mit Geld und Geldeswert zu schaffen. Wenn dieses Drama undramatisch ist, wenn dieser Körper kein Rückgrat hat und an vielen Stellen blutleer ist: so kommt es daher, daß jener Gegensatz unnotwendig, daß er ein Akt dichterischer Willkür ist.

Einen zweiten Gegensatz konstruiert Vincenz mit dem Munde. Er erklärt es für ein Unglück, daß er mehr Geist als Glück, mehr Genie als Geld habe. Dazu würde noch nichts gehören. Aber wo ist sein Schenie, ich meine sein Geist? Müßte er nicht wenigstens durch Worte hörbar werden, da er durch keine Leistungen sichtbar wird? Verzichten wir auch darauf, um endlich zur Freude an der Schönheit, an der hohen und seltenen Schönheit dieser Dichtung zu kommen. Vincenz hat weder Geist noch Glück, weder Genie noch Geld. Aber er hat: Sehnsucht. Er und sein Troß, sein verkrüppelter Sohn, seine romantische Tochter, sein empfindsamer Schreiber und Ursula, die prächtige alte Gefährtin seines jammervollen Ausgangs: sie alle sind wie im Exil, von einem schöneren Stern in diese kalte Welt verbannt. Sie frieren allein und wärmen sich an einander. Sie schwelgen in ihrem Heimweh und berauschen sich an ihren Ekstasen. Sie glauben lachend an ihre Träume und träumen zehn neue, wenn einer zerrinnt. Eulenberg gibt hier mit wahrer Meisterschaft die besondere Not jedes Einzelnen und die Atmosphäre von freudiger Entrücktheit, die

sie alle umschimmert und verbindet. Von dieser Atmosphäre geht ein Zauber aus, der sogar in die häßliche ‚praktische' Welt hinübergreift. Ein fetter Börsenmensch wird gut und hilfreich, ein unbedenklicher Verführer ziemlich menschenähnlich. Die blühende Beredsamkeit ist für jenes ausgesetzte Häuflein nur ein Mittel mehr, sich zu betäuben. Darum ist sie diesmal auch dramatisch unanfechtbar. In anderen Fällen ist sie es nur sprachlich gewesen. Von jeher klang jedes Wort von Eulenberg neu und eigen, weil seine Menschen immer ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz hatten. Aber es brauchte nicht immer dieselbe Empfindung zu sein. Eulenbergs Menschen handelten nicht aus psychologisch kontrollierbaren Beweggründen, sondern aus jähen Impulsen. Sie hielten nicht fest auf ein Ziel zu, sondern hüpften unfaßbar närrisch herum. Sie überrumpelten fortwährend sich und uns. Da scheint es mir denn der entscheidende Fortschritt dieses Werkes zu sein, daß es dramatische Existenzen enthält, Menschen, deren Schöpfer weiß, was er mit ihnen will, die selber wissen, was sie wollen, und die trotzdem nicht etwa unkompliziert sind. Es ist ja kein Zufall, daß — ein Novum für Eulenberg — vierzehn Theater dieses Stück schon vor der berliner Premiere angenommen haben. Sie haben richtig gespürt, daß die Einheit der Charakteristik jedenfalls einen Mißerfolg verhüten werde.

Aber einen Erfolg, den Erfolg, den schmerzlich begehrten, wird dieser Dichter erst dann haben, wenn er dramatische Menschen nicht in irgendeine dramatische Handlung stellt, sondern in die dramatische Handlung, der ihr Wesen nicht entrinnen kann. Noch einmal (von links herum, wie Eulenbergs Schadchen Cyriak sagt): was diesen Vincenz zeitlebens erfüllt und schließlich umbringt, und was uns an seinem Schicksal nahegeht, das ist völlig unabhängig von seinen Geldnöten; die Jagd nach dem Geld aber nimmt vier Fünftel des Stückes ein. So ist es gründlich verformt und wird bald verschwinden, weil die Gesetze der Bühne sich nicht spotten lassen. Schade. Denn es ist eine einzige Kostbarkeit und

wird uns Wenigen ein Besitz für immer werden. Es hat in aller Eintönigkeit eine berückende Klangfülle, in aller Einfarbigkeit ein strahlendes Nuancenspiel. Es ist voll schrullenhafter Humore, die diesmal nicht von Jean Paul und Dickens und Raimund, sondern durchaus von Eulenberg sind. Es ist gleichwohl ein Trauerspiel und wird in seiner melancholischen Bangigkeit, die der Weichlichkeit zur rechten Zeit noch immer ausbiegt, für jedes traumulische Dasein eine Zuflucht vor dem Jahrmarktslärm des Tages werden.

... Wenn man sich erinnert, was Brahm alles nicht gespielt hat, und sich fragt, warum er gerade auf diese Dichtung verfallen sein mag, so ist es vielleicht nicht einmal allzu boshaft, die geringen Kosten der Ausstattung in Betracht zu ziehen. Vincenz haust ja in einer Dachkammer. Die ist, sollte man meinen, von keiner Regie zu verfehlen. Im Lessingtheater schien sie frisch lackiert aus der Werkstatt gekommen und erst mit Beginn des Stückes bezogen worden zu sein. In dieser Dachkammer vollführen die Gläubiger des Vincenz Akt um Akt ihren gespenstigen Flackertanz. Es muß immer wieder die Stimmung eines Albdrucks entstehen, den der Morgen verscheucht und die nächste Finsternis neu gebiert. Emil Lessing kann wenig; aber dergleichen kann er am wenigsten. In massiger Körperlichkeit stapfen die Gläubiger einher, sprechen natürlich und umständlich ihren Part herunter und verschwinden nicht, sondern schieben ab. In jedem naturalistischen Stück mag man lastende Elemente dermaßen lastend wiedergeben. Dies Nachtstück, auf der Maultrommel gespielt, verlangt einen Stil, der Schärfe und Ungreifbarkeit zu einer Art fließender Plastik vereinigt. Begnügen wir uns in diesem Theater mit Schauspielkunst. Wenn hier irgendwo einmal der Ton der ganzen Dichtung getroffen wird, ist es Sache des einzelnen Schauspielers. Herr Forest hat in seiner kraftlos werdenden Stimme und in seinen marionettenhaften Bewegungen etwas von der seltsam abgestorbenen, nicht recht geheuren Lustigkeit der Eulenbergschen Seelenverkäufer. Bei Sauers Vincenz geht alle Bannkraft von den Augen aus, die

beim betäubenden Andrang der Verfolger wie im Irrsinn umhergeistern und sich im Schoß der Bluts- und Wahlverwandten zu dem gütigen Lächeln eines reinen Herzens verklären. Seine beiden Kinder sind tiefer zu fassen. Der Junge Titus wird wohl durch jede Schauspielerin verzerrt werden. Für das Mädchen Susanne hätte vielleicht Fräulein Lossen die Blumenhaftigkeit, zu der das robustere Fräulein Herterich sich zwingen muß. Ganz wundervoll aber sind die beiden Menschen geraten, die Vincenz nicht erzeugt, sondern an sich gezogen hat. Als Ursula verwandelt die Grüning die Lächerlichkeit eines späten Weibchens in die biblisch schlichte Größe jener Letzten, welche die Ersten sein werden. Als Schreiber Cassian hat Herr Stieler im schmalen edlen Antlitz eine unendliche Sanftmut, in den weit aufgerissenen Augen eine rührende Angst um seinen Herrn. Wo andere sagen: Wenn ich nicht irre, da sagt Cassian: Wenn ich nicht träume. Diese Verträumtheit betont Herr Stieler viel weniger als Eulenberg und teilt sie dadurch um so nachdrücklicher mit. Als dann Cassians unwahrscheinlichster Traum Wirklichkeit werden zu sollen scheint, leuchtet die leise Stimme des Schauspielers einen Augenblick freudevoll auf. Aber sie erstirbt gleich wieder, weil Cassian weiß, welchen ewigen Menschenschlag der Dichter Eulenberg in seiner schönsten Dichtung gestalten wollte und gestaltet hat: Sehnsuchtsvolle Hungerleider nach dem Unerreichlichen.

VON BARNOWSKY UND BERNAUERS

Eine öde Woche. Stücke wie dieser ‚Papa' sollten nicht mehr nach Deutschland herübergenommen werden. Ihre Nichtigkeit kann allein durch den Klang des französischen Idioms, durch ein paar Boulevardlöwen von selbstverständlicher Haltung und Eleganz und durch eine mondäne Weiblichkeit nicht nur von Talent, sondern auch von sehenswerter Emballage erträglich gemacht werden. Wir sind nicht neidisch auf das alte Burgtheater, das von solchen Künsten und

Wesenszügen einmal eine deutsche Ausgabe gehabt und zum Teil noch heute in Ernst Hartmann hat. Der würde, was dem ‚Papa' obliegt: einen fünfundzwanzigjährigen natürlichen Sohn zu finden, anzuerkennen und um die Braut zu bringen, mit Delikatesse, Vornehmheit und ziemlich unverwelktem Charme verrichten. Das sind nun lauter Eigenschaften, die der Gast des Kleinen Theaters, Herr Franz Schönfeld, nicht hat, und so mußte man, je nach Temperament, die Komödie von Flers und Caillavet entweder als gleichgültig oder als unappetitlich empfinden. Die Sache wäre gar nicht schlimm, wenn die Geschlechtlichkeit eine lustspielmäßige Leichtigkeit behielte, wenn lachend gezeigt würde, daß das Alter eines Liebeskünstlers weder ihn noch ein junges Mädchen vor Torheit schützt. Aber die Autoren beseelen, vertiefen, belasten und verdicken ihre simple Geschichte, tränken sie mit Süßlichkeit und schwindeln eine Sentimentalität hinein, als hätten sie nicht in erster Reihe an die pariser Aufführungsserie, sondern an die Eroberung aller deutschen Provinzen gedacht. Oder ist das der letzte pariser Geschmack? Dann täte ein berliner Theater, das sich aus den Beständen des eigenen Landes nicht zu versorgen weiß, auf alle Fälle besser, bis zu Dumas und Sardou zurückzugehen. Diese Generation brauchte denn doch nicht so schäbig hauszuhalten. Sie brauchte sich nicht für die eine ‚Situation' des zweiten Aktes den ersten Akt lang zu sammeln und den dritten Akt lang von den Strapazen auszuruhen. Sie bildete sich nicht ein, durch einen trägen und ausgelaugten Dialog Ton und Niveau einer Schicht wiederzugeben, die ihre Siege durch Esprit, durch die Schnellkraft des Wortes erficht. Sie verstand ein Theaterstück zu bauen und überaus wohnlich zu machen. In den Nothäuschen, die Flers und Caillavet seit dem Tode Emanuel Arrènes zusammenhauen, kann man nur schlafen.

Dazu gibt ein gründlicher Deutscher noch mehr Gelegenheit. Die glücklichen Herzöge von Brabant haben den Antritt ihrer Regierung gewohnheitsmäßig eine joyeuse entrée nennen dürfen. Für berliner Theaterdirektoren dagegen und

ihre geladenen und ungeladenen Gäste ist von jeher aller Anfang schwer und kummervoll gewesen. Warum hätten die neuen Herren des alten Hebbeltheaters, das von jetzt an, und hoffentlich endgültig, ‚Theater in der Königgrätzerstraße' heißt, eine Ausnahme bilden sollen? Nach Barnays ‚Demetrius', Blumenthals ‚Nathan', Max Loewenfelds ‚Iphigenie', Brahms ‚Kabale und Liebe', Praschs ‚Penthesilea', Reinhardts ‚Käthchen von Heilbronn', Roberts ‚Maria Magdalene' hatten Meinhard und Bernauer das Recht auf eine schlechte Eröffnungsvorstellung. Sie haben von diesem Recht insofern einen ausschweifenden Gebrauch gemacht, als sie sich nicht bloß mit der Aufführung, sondern, wirklich übertrieben mutwillig, auch mit dem Stück in die Premierengefahr begaben. Sie sind darin umgekommen und müssen sichs nun gefallen lassen, daß ihr literarischer Geschmack genau so in Zweifel gezogen wird wie ihre Regiebegabung.

‚Die Spielereien einer Kaiserin' sind ein Stück von erlesener Grauenhaftigkeit. Nach Liliencron, Dehmel und manchem anderen hat hiermit Max Dauthendey bewiesen, was freilich nicht erst bewiesen zu werden brauchte: daß einer ein großer lyrischer Dichter und doch oder deshalb ein hoffnungsloser Dramatiker sein kann. Unser Lyriker hat sich zu der Bilderbogenmanier jener Kolportagedramatik hingezogen gefühlt, die für jedes Bild einen besonderen Untertitel sucht und findet: Das Dragonerweib, Das Frühstück, Der Schmuckkasten, Das Taschentuch, Die Witwenhaube, Das Kaiserinnenbett. Darin liegt schon die Entwicklung: Das Dragonerweib stirbt schließlich im Kaiserinnenbett. Aber ist es denn eine Entwicklung? Trotzdem es von Marienburg über Moskau nach Petersburg, aus einem Kriegszelt durch ein Fürstenhaus in das Zarenschloß und aus dem Jahre 1702 bis ins Jahr 1727 geht — trotzdem bleibt sich eins immer gleich: Katharinas Gemeinheit, ihre Weinerlichkeit und ihre Liebe zu Menschikoff. Dadurch nämlich hat Dauthendey eine russische Atmosphäre zu treffen geglaubt, daß er seine Personen abwechselnd flennen und schimpfen, beten

und saufen, singen und morden, treten und getreten werden läßt. Es entsteht eine Eintönigkeit, die man sechs Akte lang erlitten haben muß, um sich von diesem halb gemütvollen, halb zähnefletschenden Lyriker weit weg zu einem wirklichen Mannskerl, einem entschlossenen Rohling, einem brutalen Schauerstückfabrikanten, einem wilden Kulissenreißer hinzusehnen. Kurz: zu Philippi oder Méténier. Bernauers wären entsetzt gewesen, wenn man ihnen angesonnen hätte, mit einem Stück dieser Herren ihr schönes neues Haus zu eröffnen. Was aber haben sie von Dauthendey? An Spannung und Erregung jeder Art, feiner wie grober, ist in diesen sechs — kaum zusammenhängenden, beliebig zu vermehrenden und zu vermindernden — Akten ein Mangel, der für das Theater der Tod ist. Historische Namen rollen mit Donnergepolter über die Bühne — und nichts rührt sich in uns. Nervenchocs der erregungsbedürftigen Premierenleute werden mit einem ungeheuren Apparat vorbereitet — und kein Choc tritt ein. Auf den Tumult der schrecklich bunten Begebenheiten soll ein literarisch veredelndes Licht fallen — und alles bleibt dunkel. Wenn da überhaupt zu helfen wäre, dann könnte nur schöpferische Schauspielkunst helfen. ‚Madame Sans-Gêne' ist als Theaterstück ein unsterbliches Meisterwerk gegen diese ungekonnten ‚Spielereien einer Kaiserin', an denen gar nichts, nicht einmal der Titel stimmt. Aber auch Sardous Titelfigur ist schließlich eine Atrappe wie Dauthendeys Katharina. Und doch haben Hedwig Niemann und Paula Conrad einen unvergeßlichen Menschen daraus gemacht. Vielleicht wird Frau Tilla Durieux .....

Die Regie hatte sich mächtig angestrengt, hatte Kosaken und Generale, Popen und Mohren prächtig ausstaffiert, hatte hochnoble Interieurs gestellt, mit Säulen nicht geknausert und diese in jedem Bild anders bekleidet und hatte schließlich den meisten Darstellern befohlen, die Hälfte von Dauthendeys bedeutungslosem Schwulst zu verschlucken oder zu verbrummeln. Hätte sie nun auch noch fertig gebracht, worauf alles ankam, Frau Durieux entweder zu bändigen

oder weit über sich hinaus zu steigern, so hätte es am Ende einen Darstellungserfolg gegeben. Aber Frau Durieux war eine große Enttäuschung. Wir haben sie bisher immer bei Reinhardt gesehen, wo sie, mit einer Ausnahme, in Kunstwerken beschäftigt und, mit wenigen Ausnahmen, einem genialen Regisseur unterstellt war. Jetzt hat sie sich als unbedenkliche Virtuosin ohne die Mittel einer Virtuosin entpuppt. Daß sie Virtuosin sein oder werden möchte, trat hauptsächlich durch die schlichte, kraftvolle und herzhafte Spielweise von Emil Lindner zutage, der freilich für diesen Menschikoff viel zu schade ist. Daß sie keine ist, daß ihr Instrument nicht ausreicht, wurde durch die Eindruckslosigkeit fast aller wichtigen Szenen bewiesen. Sie tobte drauf los, ließ die Gegensätze der Figur möglichst laut aneinanderknallen, war ohne Übergang Unband und Wurm, Marktweib und Vögelchen — und kriegte weder eine echte Träne aus den Augen noch einen wirklich machtvollen Ton aus der Kehle. Je weiter der Abend und die Rolle auf den Schluß zuschritt — auf die Sterbeszene, die in völliger Tonlosigkeit versank — desto krasser wurde das Mißverhältnis zwischen den Begierden der entfesselten Schauspielerin und ihrer wahren, von ihr bedauerlich verkannten künstlerischen Art. Sie ist eine feine und höchst aparte Ensemblespielerin und scheint sich als Star etablieren zu wollen. Bernauers sollten dem wehren, von Anfang an. Sie entwerten sonst das Mitglied, von dem sie bei richtiger Einordnung beträchtlichen Nutzen haben können, und sie entwerten ihr Theater, das nicht gebaut, nicht so gebaut worden ist, um uns mit Vorstadtspektakeln, nackten oder literarisch angeputzten, auf die Nerven zu fallen.

VERTAUSCHTE SEELEN

Nach der eindruckslosen Aufführung hofft man, durchs Buch aufgeklärt zu werden. Da wittert man denn wenigstens, was der Dichter sich gedacht hat. Der König

Fadlallah wird durch wechselnde Gestalten geführt, um nach tieferer Einsicht ins Leben ein besserer König, ein besserer Gatte, ein besserer Mensch zu sein. Wenn der Mann uns nur vorher, nachher und mittendrin im allergeringsten interessierte! Aber da alles Traum und Schein, Symbol und Spiel sein soll, so schieben wir diesen Helden uns selber unter, um zu irgendeinem Anteil zu kommen. Dann scheint das Stück sagen zu wollen, daß unsere Entwicklung davon abhängt, in wieviel menschliche Seelen und bis zu welchem Grade wir uns in sie versenken und versetzen können. Also eine Erziehungskomödie. „Der Mensch erkennt sich selber nur im Menschen; nur die anderen lehren jeden, wer er sei" — so oder ähnlich hat dasselbe wie Scholz einer seiner Kollegen ausgedrückt, der vor ihm den Vorzug der Kürze, der Klarheit und der Könnerschaft hat. Denn Scholz ist hier ganz in der Begrifflichkeit stecken geblieben, ist fast nirgends zum Poeten geworden. Er gibt etwa ein ekstatisches, ein phantastisches und ein erotisches Zwischenspiel. Dieses erotische Zwischenspiel nun wird von einem Eunuchen ausgeführt. Das ist bezeichnend. Genau so sind Ekstase und Phantasie verschnitten und gelähmt und bringen es gerade zu einem dünnen Gepiepse. Scholz versucht weiterhin ein Gegenstück zum Amphitryon-Motiv: während Zeus als Amphitryon zu dessen Alkmene kommt und für Amphityron gehalten wird, kommt König Fadlallah in Gestalt eines Bettlers zu seiner Königin und kann ihr das Gefühl nicht verwirren, wird als Fadlallah — wenn auch nicht erkannt, so doch gespürt. Wie müßte solch eine Szene dastehen! Wie müßte es in ihr und um sie von großen Ahnungen rauschen! Aber sie verpufft. Scholz erklärt in einem Nachspiel, daß er sich von denjenigen mißverstanden fühle, die gelacht hätten, statt zu weinen. Er darf nicht enttäuscht sein, da er ja den Ernst seiner Dichtung in tausendundeine Groteskenverwechslung eingekapselt hat.

Nur daß eigentlich gar nicht so viel gelacht worden ist. Das war wieder unsere Enttäuschung. Es wäre uns am Ende

recht gewesen, unsere Nachdenklichkeit und Andacht öfters pausieren und uns von einer feineren oder gröberen Komik lächern oder durchschütteln zu lassen. Aber dazu hätte es auch wirklich Komik und nicht bloß das Rezept zur Komik sein müssen. Man denkt, zum vierten Mal, an den Haremswächter. Scholz sieht alle abenteuerlich-drolligen Möglichkeiten, die in seinem Thema liegen, und rechnet aus, wie sie abzuwandeln und zu verknüpfen sind, um einzuschlagen. Aber die wenigsten schlagen ein. Wie es Dramatiker gibt, die nicht aufhören können, so kann dieser zunächst einmal nicht anfangen. Man ist bereits mürbe, ehe es richtig losgeht. Ist es endlich soweit, dann variiert Scholz sein Thema nur insofern, als er einigermaßen unter den Körpern abwechselt, in die seine Seelen schlüpfen. Tatsächlich wäre es nötig, daß er unter seinen Einfällen abwechselte. Im Grunde aber wiederholt er fortwährend den einen Einfall, daß ein Lebendiger die Formel spricht oder andeutet, die ihn tötet und gleichzeitig einen Toten belebt. Merkwürdig, daß Scholz gar nicht auf das Zauberwort gekommen ist, das seine tote Komödie auch dann belebt hätte, wenn er nicht mehr als seinen einen Einfall gehabt hätte. Das Wort, die Silbe lautet: Reim. Scholz scheint nicht zu wissen, daß geglückte Reime für sich allein ein trockenes Stück witzig, ein eintöniges Stück unterhaltend machen können. Dabei hätte er sich bloß zu fragen brauchen, warum das Nachspiel von zwei Seiten launiger und wirksamer geraten ist als die übrigen hundertfünfzig Seiten. Nicht so sehr dank jener Anwendung des einen Einfalls auf den Dichter selber wie dank dem Reim. Durch ihn wird die schleichende, erschrecklich mühsam vorwärtsholpernde Komödie plötzlich beflügelt. Zu spät, zu spät! Für dieses Nachspiel wäre die Vaterschaft irgendeines Tirso de Molina aufrechtzuerhalten gewesen. Für den Hauptteil der Komödie kam kein anderer Autor als ein schwerer, grüblerischer Deutscher in Betracht.

Um so mehr hätte die Aufführung ein rechtes Scherzotempo haben sollen. Dazu war Herrn von Wintersteins Re-

gie leider zu pedantisch. Sie hatte treulich alles befolgt, was das Buch vorschreibt. Aber da im Buch keinerlei Überschuß ist, so war das eben zu wenig. Die Komik lag in kleinen pantomimischen Einlagen mit musikalischer Begleitung, in übertriebenen Geräten und anderen Beisteuerungen des erfindungsreichen Malers Ernst Stern weit mehr als im Geblüt der Schauspieler. Selbst so zuverlässige Exzentriks wie Biensfeldt und Arnold, die freilich keineswegs bloß Exzentriks sind, überboten den Dichter nicht sonderlich. Herr Henrich war als richtiger König schwächer denn als parodierender Bettler, und Herr Kühne bewies in jeder Verwandlung seine Vortrefflichkeit. Mit volleren Mitteln bewies Wegener das feinste Stilgefühl und eine wunderbare Männlichkeit. Nur sein Humor war auch nicht üppiger als Scholzens. Melpomene in der Komödie endlich war Fräulein Mary Dietrich, die sich beinahe zu begeistert ausgab. Deswegen und in jedem Falle bleibt dies ungewöhnliche Talent ein Fressen für den wahren Regisseur.

HUNDSTAGE

Korfiz Holm? Ich blättere in meinen Werken und finde eine Kritik vom zwanzigsten April 1903, die folgendermaßen lakonisch und lieblos lautet: „Im Berliner Theater wurde wieder einmal ein Schauspiel unter Beifall begraben. Korfiz Holm heißt der Verfasser. Er hat eine ungeheuer lange und langwierige Dichtung gedichtet, eine Dichtung mit Edelmut und Herzensschwärze, mit russischem Graf und berlinischem Poltron und mit Gott weiß was noch, eine Dichtung, behaglich, harmlos, brav, geschwätzig, linkisch, leer, etwas heiter und etwas sentimental, ganz unwahr und absolut unnötig. Wieso, warum, wozu, zu welchem Behuf? Um ein paar genrehaft flotte Züge, ein paar drastische Einfälle, ein paar wirksame Witze zu verwerten? Dazu hätte eine schnelle Skizze für den ‚Simplicissimus‘ über und über genügt.“ Holm scheint aus dieser Kritik vor allem gelernt zu haben,

daß ihm der Spaß besser liegt als der Ernst. Er hat sich beim zweiten Mal auf seine Flottheit, seine Drastik und seinen Witz verlassen und daraus ein Lustspiel gemacht, das schon deshalb erfreulich kurz geraten mußte, weil es mit den schlechten Eigenschaften der deutschen Unterhaltungsdramatik erst gar keine Zeit vertrödelt. Hier gibt es kein falsches Gefühl, keine öde Geistreichelei, keine mühsamen Verwicklungen. Mit nichts weiter als mit Geschmack und Geschicklichkeit schiebt Holm drei halbbohemische Ehepaare und eine verwitwete ‚Oelcousine' durch einander, um sie zum Schluß alle unversehrt wieder auf den rechten Platz zu stellen. Zeit: jene Hundstage des Jahres und des Lebens, wo wir, nach Thomas Mann, ein „unanständiges Prickeln im Blute" haben. Ort: ein oberbayerisches Gebirgsdorf in der Nähe von München. Das ist für Ton und Tempo des Stückes wichtig. Wenn unsereiner nach München kommt, so bemerkt er, daß er plötzlich langsamer geht, ruhiger atmet, freudiger blickt und milder urteilt. Die Luft ist anders als in Berlin. Diese Luft ist in Holms Lustspiel. Es ist gelassen, ohne langweilig zu werden, phlegmatisch, ohne Fett anzusetzen. Die lieben Leutchen schwätzen, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist, und nicht, was der Autor an Bonmots für ein Zugstück gesammelt und nachträglich auf verschiedene Personen verteilt hat. Das macht den Dialog nett, sauber, literarisch anständig. Holm bedenkt das Metier mit Bosheiten, die kitzeln, aber nicht wehtun. Er ist frei von aller Pose, und wenn er Wahrheiten über Liebe und Ehe vorbringt, weil über dieses Thema alle seine sieben Herrschaften gerne mitreden, so verständigt er uns mit einem Augenzwinkern, daß er sich über die Altbackenheit dieser Wahrheiten ebenso klar ist wie wir. Es ist schließlich das Genre, das seit Jahrzehnten durch hundert Fäden mit den Herzens- und Geistesrudimenten der deutschen Bourgeoisie verknüpft ist. Aber ‚Hundstage' ist ein so unschädliches, manierliches und appetitliches Exemplar des Genres, daß es willkommen geheißen werden soll. Solche Exemplare zivilisieren das Durchschnittsrepertoire.

Das sind auch die Stücke, die Bernauers spielen können, und die das Theater in der Königgrätzerstraße braucht. Desgleichen sind diese Stücke, sobald sie die Marke Blumenthal-Kadelburg übertreffen, auf so intime Theater angewiesen. ‚Nur ein Traum' von Lothar Schmidt, trotzdem es ein schärferes Profil hat als ‚Hundstage', ist seinerzeit in dem Riesenbassin des Berliner Theaters verloren gegangen. Diesmal war gleich die freundlichste Beziehung zwischen den Bürgern und den Komödianten hergestellt. Das Bühnenbild heimelte sozusagen an, die Luft war voll von Sommer, Flirt und Oberbayern, und fünf von den sieben Darstellern machten ihre Sache so gut, wie es die kargen Innerlichkeiten der Figuren irgend zuließen. Herr Bergen als Lyriker, der in dieser besten aller Lustspielwelten dreitausend Mark Vorschuß kriegt, zappelte höchstens ein bißchen zuviel. Mit ihm liebelte Frau Durieux, eine echte Salonschlange in ziemlich kleinen Verhältnissen, der man nur ihre Kinder nicht recht glaubte. Ganz häuslicher Herd war dagegen Fräulein Serda, die allerdings vom Autor vor der entscheidenden Probe auf ihre Gestaltungskraft verlassen wurde. Bei Fräulein Ludmilla Hell scheint vorläufig der Reiz des Persönchens größer zu sein als die Selbständigkeit der Schauspielerin. Sie verfehlte keine Pointe; aber es klang immer, als sei sie zu dieser Treffsicherheit abgerichtet worden. Den Erfolg des Abends hatte Herr Otto Gebühr in einer Rolle, die nicht nur die ganze Liebenswürdigkeit des Stückes in sich faßt, sondern auch dem Wesen und den Fähigkeiten dieses lachenden, helläugigen, äußerlich und innerlich blonden Schauspielers besonders entgegenkommt.

DIE ORESTIE

Das ist jetzt elf Jahre her. Wir waren Studenten der berliner Universität, glühten für ‚Kunst und Literatur' und hatten einen ‚Akademischen Verein', in dem wir über unsere Lieblingsgebiete Vorträge halten oder hören konnten. Hier schieden sich früh die Theoretiker von den praktisch ge-

richteten Gemütern. Jene sehnten sich, in einer Zeit der allgemeinen Stagnation durch Kritik die Gewissen zu wecken; diese trauten sich zu, es selber besser machen zu können. Ich für meinen Teil schrieb drauflos: „Gerade jetzt ist der Niedergang so offenbar, daß ein Umschwung unausbleiblich, der Pegelstand so tief, daß eine Steigung als Naturzwang erscheint. Eine greisenhaft verfallene Kleinkunst ist dicht daran, sich ins Nichts aufzulösen. Auf der anderen Seite deuten verheißungsvolle Anzeichen auf ein neues Drama der Gedanken und tiefen Gefühle als eine unabweisbare Notwendigkeit, auf ein dramatisches Drama, das keine Errungenschaft des Naturalismus aufgäbe, aber in der banalen Momentbildnerei nicht sein Genüge fände, ein Drama, hinter dem die große Persönlichkeit stünde, die doch in Kunst und Poesie alles ist, die wuchtige Natur, die nicht Mosaiksteine zusammensetzt, sondern mit Quadern baut. Und unsere Theaterleiter? Welche Verpflichtung erwächst ihnen aus dieser Lage der Dinge? Haben sie hinreichendes Interesse für den Fortgang unserer dramatischen Produktion, um Werdendem werktätige Hilfe zu leisten? Und wenn sie Absichten hegen, verfügen sie über die verwirklichende Kraft? Die Antwort lautet betrübend. Wo der Geist willig ist, ist das Fleisch schwach. Trägheit aber und Gewinnsucht herrschen, wo äußere und innere Mittel zulangten." Dergleichen mag für die Praktiker unter uns das Stichwort und der Ruf zur Leidenschaft gewesen sein. Man beschloß, die Schläfer zu beschämen und zu eigenen Theatervorstellungen vorzuschreiten. Wenn aber ein unbeglaubigtes Unternehmen unbeglaubigte Dramatiker aufführte, so war das für diese wahrscheinlich eher schädlich als nützlich. In solcher Situation konnte es am wenigsten Studenten schwer fallen, Dramen zu finden, die, ohne selber neu zu sein, das neue Bedürfnis der Gegenwart nach großen Gegenständen, großen Gedanken und großen Gefühlen befriedigten. Wilamowitz-Moellendorffs Übersetzung griechischer Tragödien war soeben erschienen. Was lag für Hörer und Verehrer des Gelehrten näher, als die wichtigsten von

diesen Tragödien einfach herzunehmen und zu spielen? Auf den ‚König Oedipus' ließ man nach einem Monat die ‚Antigone', auf diese nach acht Monaten die ‚Orestie' folgen. Es gab Eindrücke von außerordentlicher Stärke, mehr noch: es gab einen Erfolg von ungewöhnlicher Tragweite. Plötzlich begann es, ringsum lebendig zu werden. Es schien, als sei allen jungen Kräften auf einmal der Mut beflügelt worden. Der ‚Akademische Verein für Kunst und Literatur' durfte getrost zu seinen Diskussionen zurückkehren: denn ein Schauspieler, dem in der ‚Orestie' nichts weiter als der Bericht von der Opferung der Iphigenie zugefallen war, hatte sich über Nacht selber entdeckt, griff mächtig aus, ward die Tat von unseren Gedanken und der Erneuerer und Beherrscher des berliner Theaters. Er hieß Max Reinhardt.

Das ist jetzt zehn Jahre her. Und wenn sie köstlich gewesen, so sind sie Mühe und Arbeit gewesen. Neun Jahre lang war es eine Wonne, diesen reichen Menschen an dieser seiner schönen, edlen, stolzen und fruchtbaren Arbeit zu sehen. Erst die europäischen Zirkustriumphe des ‚König Oedipus' haben den künstlerischen Betrieb der Reinhardtschen Bühnen verstört und nach und nach so viel Schaden angerichtet, daß es das Recht des Kritikers wäre, vor jedem neuen Zirkusexperiment den Standpunkt Lessings einzunehmen, der gesagt hat, daß er die Qualitäten des Herrn von Voltaire ja wohl sehe, daß er sie aber nicht nennen wolle. Vielleicht könnte ich mich nach einiger Zeit gleichfalls zu solcher erlaubten und weitblickenden Kunstpolitik abkühlen. Am frühen Morgen nach der Vorstellung gibt es für mich keine andere Möglichkeit, als der reinen Lust meines Metiers zu frönen: zu erkennen, zu unterscheiden, Dichter, Regisseur und Darstellern ihren Anteil zu- und abzusprechen, also: so klar und scharf, wie meine Seh- und meine Sprachkraft es erlauben, den Eindruck wiederzugeben, den ich in voller Unbefangenheit gehabt habe, und ihn zu erklären.

Es war ein halber Eindruck. Das ist ein Fortschritt gegen den ‚König Oedipus', der mir überhaupt keinen Eindruck

gemacht hat. Sophokles war damals nicht allein schuld; da er mich ja an anderen Orten immer irgendwie gepackt hat. Diesmal wieder ist es nicht ausschließlich das Verdienst des Aischylos. Vor allem war es klug von Reinhardt, das dritte Stück der Trilogie zu streichen. Was uns darin noch angeht, wird am Schluß des zweiten Stückes in einer Vision des Orest vollkommen erschöpft; und daß die Erinnyen sich schließlich in Eumeniden verwandeln werden, wissen wir. Es hieße den Erfolg der Vorstellung noch nachträglich in Frage stellen, wenn man wirklich in vierzehn Tagen die Trilogie vervollständigte. Vorher, in den ersten beiden Stücken, haben uns nicht die Inhalte erregt, die uns mit ihren tatsächlichen und religiösen Voraussetzungen fremd geworden sind, sondern: der Atem des Aischylos, seine gewaltige Geste, seine Überlebensgröße. Daß hier in Blut gewatet wird, läßt kalt: aber mit welchen mächtigen Schritten, mit welcher Unbedenklichkeit, mit welcher schauerlichen Ungerührtheit — das wühlt auf. Uns immer wieder zu beruhigen, sind die Chöre da. Sie weisen über das individuelle Geschick der Atriden hinaus; sie reihen es in den Ablauf alles menschlichen Geschehens ein; sie suchen die ewige Dike in den blindwütenden Moiren. Ihre Lyrik steht gleichberechtigt vor und hinter den dramatischen Gipfelszenen. Es kommt für Übersetzer und Regisseur darauf an, beide Elemente der Dichtung zu treffen.

Vollmoeller hat einen Meisterwurf getan. Wer hätte diese Knappheit, diese Festigkeit, diese männliche Härte von ihm erwartet! Wie weit ist hier die Übersetzung von Wilamowitz, die doch bisher die beste war, in jeder Hinsicht übertroffen! Wilamowitz wird sich selber am meisten freuen: denn mit der sachgetreuen Uneigennützigkeit des echten Gelehrten hat er, im Vorwort seiner Ausgabe, von der Zeit gesprochen, da auch seine Übersetzung ausgedient haben, da auch sie, und mit Recht, der Vergessenheit verfallen wird. Ich habe beide Arbeiten Wort um Wort verglichen und festgestellt, daß in den Chören durchschnittlich auf fünfundvierzig Verse von Wilamowitz einundzwanzig von Vollmoeller kommen. Diese

Konzentrationsfähigkeit, schon hier ein eminenter Vorzug, hat erst recht im leidenschaftlich bewegten Dialog Verse von ungeheurer Schlagkraft hervorgebracht. Ein einziges Beispiel, dem beliebig viele zuzufügen wären. Wilamowitz: „Du hast nicht von meiner Pflicht zu reden. Unter meinen Händen sank er, starb er — Meine Hände werden ihn begraben." Vollmoeller: „Ich hab' ihn gefällt. Ich hab' ihn erschlagen. Ich werd' ihn begraben. Was gehts dich an!" Vollmoellers verdichtende und beschwingende Bearbeitung der ‚Orestie' ist nach Hofmannsthals preziös gedunsener und auseinandertreibender Übertragung des ‚König Oedipus', die am allerwenigsten in den Zirkus paßte, eine wahre Wohltat, und einer von den Gründen, warum man diesen Zirkusabend keineswegs mit derselben Entschiedenheit ablehnen darf wie den ersten.

Reinhardt hat leider die Aufgabe, jene beiden Elemente der Dichtung, das lyrische und das dramatische, gleichermaßen zu treffen, nicht annähernd so gut gelöst. Seine Behandlung der Chöre ist unmöglich. Unmöglich. Einfach darum, weil sie ihn zwingt, drei Viertel des Textes zu streichen. Zunächst dauert es schrecklich lange, bis zehnmal so viel Greise, wie nötig wären, zu den Klängen einer weihevoll stimmenden Musik angetreten sind. Sie machen vor den Stufen des Palastes, dessen Vorhalle rechts und links bemalte Götterfiguren schmücken, umständlich einen zeremoniellen Hokuspokus, lassen sich dann gemütlich auf ringsum angebrachte Bänke nieder und beweisen, wie gut sie gedrillt sind. Einer spricht einen Vers, den alle wiederholen; alle sprechen einen Vers, den einer aufnimmt. Diese Abwechslung wäre an sich nicht übel, wenn immer neue Verse gesprochen würden, wenn wir vorwärts kämen. Die Wiederholungen aber sind unerträglich: sie zerstören jede Wirkung und rücken manche Stellen an die Grenze der Lächerlichkeit. Der Chor schreit etwa plötzlich drohend auf: „Noch lebt Orest!" Dabei kann einem schon ein Schauer durchs Gebein gehen. Dann aber werden diese drei Worte unter die Choreuten verteilt, die sie an- und ab-

schwellen lassen müssen — und wir stehen einem Kunststück gegenüber, das die Dirigenten von Männergesangvereinen interessieren mag, und dem zuliebe den größten Teil der aischyleïschen Verse zu opfern ein künstlerischer Frevel ist. Im zweiten Stück gibt es Frauenchöre. Sie ziehen in die Arena, und es ist ulkig, weil gänzlich unmotiviert, daß sie teils dumpf sprechen, teils hell singen. Im Verlauf der Sache verliert sich das; dann aber geht wirklich eine Woge gefährlicher Heiterkeit durch das Haus, wenn die Damen am Schluß einer ergreifenden Szene mit dem Ruf: „Orestes!" abzugehen haben und, sich nach verschiedenen Seiten zerstreuend, diesen Ruf wie Mäuse zerwispern. Reinhardt übersieht bei solchen Kinkerlitzchen vor allem, daß sie in dem Augenblick entwertet sind, wo wir das System durchschaut haben. Kunst bleibt immer neu; Kunststücke aber müssen immer erneuert werden. Diese hier hatten schon im ‚Oedipus' versagt, weil sie für die ‚Braut von Messina' erdacht worden waren, wo sie nur leider auch nicht gezündet hatten.

Für das lyrische Element der ‚Orestie' hat also Vollmoeller dem Regisseur Reinhardt deshalb wenig nützen können, weil der Dramaturg Reinhardt dieses Element von vornherein so kläglich verkürzt hatte. Für das dramatische Element, für das Vollmoellers Nützlichkeit sich als außerordentlich groß erwies, ist nun wieder jeder Regisseur auf seine Darsteller angewiesen. Soweit das nicht unbedingt der Fall, soweit es möglich ist, eine Szene, unabhängig von aller Schauspielkunst, zu spannen und zu dehnen, sie im weitgeschwungenen Bogen zu führen oder jäh losschnellen zu lassen: soweit hat Reinhardt hier einzelne Musterbeispiele für eine großflächige Inszenierungskunst geschaffen. Dazwischen aber auch ein Monstrebeispiel für die nervenkitzelnde Unterhaltung von Zuschauermassen, die bei Stierkämpfen aufgewachsen sind. Wenn Orest seine Mutter erschlagen will, so genügt es über und über, daß er nach ihr aus der Tür des Palastes stürzt, sie dicht an der Tür festhält und nach Abwicklung des Wortzweikampfs in den Palast zurückstößt. Hier jagt er sie die Treppe hinunter

in die Manege, rauft sich dort mit ihr herum und zerrt sie dann viel zu langsam wieder die Treppe hinauf. Es ist grauenhaft. Zum Glück ist es der einzige Moment, wo Reinhardts Regiekunst sich der besonderen Art des Fräulein Feldhammer angepaßt zu haben scheint. Überall sonst wurde das vorsintflutliche Zähnegefletsch dieser Klytaimnestra selbst für den Zirkus als zu bestialisch empfunden. Elektra wieder war kaum vorhanden, Agamemnon hielt sich ‚würdig', ein Herold sprach trefflich, und die übrigen verdarben nichts. Den höchsten Ansprüchen — und wir wollen doch nicht aufhören, sie bei Reinhardt zu stellen — genügten nur zwei. Die Kassandra des jungen Fräulein Mary Dietrich kam aus einer anderen Welt, als sie anhub, die mörderischen Vorgänge hinter der verschlossenen Palasttür zu schildern und mit ergreifenden, tief aus dem Herzen geholten Schmerzensschreien zu beklagen, und sie blieb in einer anderen Welt, als sie mit den Schritten einer Nachtwandlerin, von Tränenkrämpfen durchschüttelt und doch ohne Furcht, dem Beil Klytaimnestras entgegenwankte. Es ist der seltene Fall einer Schauspielkunst, die ganz durchseelt und zugleich und schon jetzt von ganz großem Stil ist. Moissis Orest konnte nach seinem Oedipus nicht mehr überraschen. Er, der für Shakespeares Hamlet zu klein gewesen ist, traf den hamletischen Zug des Orest mit erhellender Größe. Er zauderte erschütternd. Er ließ uns begreifen, daß nicht die feststehende Tatsache der Sage den Sohn zwingt, die Mutter zu morden, sondern die Blutsgemeinschaft. Er machte den Traum von der Schlange wahr: „Sie muß, die solches Graungezücht gebar, gewaltsam sterben". Wie er nach dem Morde von den inneren Furien umhergetrieben wurde, wie er vor seines Geistes Aug der Mutter grimmige Hunde gorgonenhaft von allen Seiten nahen sah, und wie er durch sie von hinnen gejagt wurde: das war ein Schlußbild von aufpeitschender Gewalt. Und es war vielleicht die einzige Szene, die im Theater zu solcher Geltung doch nicht kommen kann.

Denn sonst? War sonst der Zirkus nötig? Ich prüfe mich genau, wäge peinlich ab und muß sagen: Was immer

wieder die Stimmung zerriß, hätte sie im Theater nicht zerrissen; was uns ein paar Mal bannte, hätte uns — bis allenfalls auf jene Schlußszene — noch unwiderstehlicher gebannt. Auch im Theater wird Mauerwerk kyklopisch aufzutürmen und in die dräuenden Schatten der Nacht zu hüllen sein. Auch dort werden von aneinandergekauerten Mädchen, die ein fremdes Schicksal durchbebt, die heftigsten Beklemmungen ausgehen. Auch dort werden katastrophale Auftritte ins Weite zu recken sein. Wie gut das möglich ist, hat Reinhardt im ‚Hamlet' und im ‚Othello' bewiesen. Zugegeben, daß solche, daß überhaupt alle Auftritte im Zirkus an äußerem Umfang gewinnen. Das ist ja selbstverständlich. Aber seit wann, um Himmels willen, kommt es darauf an? Genau so viel verlieren sie an Vertiefung. Reinhardt trachtet, dafür von außen her Ersatz zu holen. Musik soll ihm helfen; gedämpfte Paukenwirbel und sordinierte Klänge von allerhand anderen Instrumenten sollen uns einlullen. Aber abgesehen davon, daß auch schon das zur Manier geworden ist, sind es Opernmittel, gegen die unser Stilgefühl sich wehrt. Ein Chorlied des Aischylos, vollendet gesprochen, tut mehr als dieser ganze Klimbim. Daß Reinhardt selber das nicht sieht! Spürt wahrhaftig nicht, der ‚Aglavaine und Selysette' verstanden und nachgeschaffen hat, wie barbarisch dieser Einzug des Agamemnon mit Tuben und Tschinellen und vier wirklich schnaubenden und stampfenden Rössern ist, wie zirkushaft im vulgärsten Sinne! Bemerkt denn nicht, der die Kammerspiele gebaut hat, um uns zu sammeln, wie dieser Zirkus uns zerstreut? Unsere armen Augen, von Scheinwerfern gepeinigt, müssen, bei fünf Ein- und Ausgängen für die Akteure, ruhelos von einem zum anderen wandern. Sie müssen die Köpfe der Zuschauer von den Köpfen der Statisten unterscheiden, die hier tatsächlich mitten im Publikum stehen, und zwischen denen sich ihr Unterdresseur im Gehrock besonders malerisch ausnimmt. Sie müssen — aber genug! Ich bleibe dabei: es ist eine bedauerliche Kraftverschwendung, im Zirkus einen annähernden Begriff des altgriechischen Theaters geben zu wollen, der ja

doch immer nur ein annähernder Begriff bleiben kann, weil auch im Zirkus die notwendigen Vorbedingungen fehlen. Was bei uns dem Amphitheater entspricht, ist nicht der Zirkus, sondern das ganz gewöhnliche Theater. Wenn die ‚Orestie' neu wäre, so würde sie nirgends anders als im Deutschen Theater aufgeführt werden, und wenn es Reinhardt lockt, diese alte ‚Orestie' zu erneuern, so bequeme er sich und sie den Verhältnissen seines Theaters an. Was an der ‚Orestie' tot ist, mag auf den Zirkus angewiesen sein. Was an ihr lebendig ist, wird ein Kerl wie Reinhardt, bei dieser Übersetzung und bei seinen szenischen und schauspielerischen Mitteln, alles in allem auf der Bühne zu unvergleichlich schauerlicherer und tieferer, weil einheitlicher und ungetrübter Wirkung bringen.

DAS WEITE LAND

Das weite Land ist die Seele des Menschen. Es gibt kostbarere Gleichnisse, auch in den Titeln Schnitzlerscher Dramen. Aber nehmen wirs hin und fragen wir lieber, was Schnitzler in ungefähr einem Dutzend weiter Länder gesehen hat. Dann fällt zunächst das weg, das ein einziger Tennisplatz ist, und ein paar andere, die an die seriösen Länder angrenzen, wie Operettenstaaten an Großstaaten, und die nur dazu da sind, um die Karte möglichst bunt zu machen. Schnitzler hat hier manchmal allzu gern ans Theater gedacht. Er verschmäht nicht Schwankscherze, nicht Schwankfiguren, nicht Schwanksituationen. Aber es ist wirklich nicht zu bezweifeln, daß er sie, und übrigens mit Maß, in seine Tragikomödie hineingesetzt hat, weil er auch gröbere Elemente als uns, die wir ihm sicher sind, für die Tragik seiner Komödie gewinnen wollte. Verwunderlicher als der Hang dieses grüblerischen Psychologen zu episodischer Schwankhaftigkeit ist die anfängerhafte Not, die auf einmal wieder der Verfasser von bühnenrunden und schlagkräftigen Werken hat, um sein Stück in Gang zu bringen und in Gang zu erhalten. In den ersten drei Akten ist, ab-

gesehen von jenen listig eingestreuten Lustigkeiten, je ein Viertel Füllsel eines merkwürdig unbeholfenen Technikers. Erst die beiden Schlußakte haben die Prägnanz, die das Drama braucht. Es sind durchaus nicht allein die handgreiflichen Effekte, die diese Akte eindrucksvoller machen. Schnitzler hat sich einfach heiß geschrieben. Die Sätze werden leichter, schneller, kürzer und sagen, trotzdem oder deshalb, mehr. Der Dialog bekommt hier manchmal den Klang von Stichomythien. Der letzte Akt hat dreizehn, der erste fünfunddreißig Seiten. Das ist bezeichnend. Als Schnitzler fertig war, hätte er im Fieber der Arbeit von neuem an die erste Hälfte gehen sollen. Aber das, nicht wahr, ist mir für die Wirkung auf die Leute wichtig, keineswegs für die Wirkung auf mich, für den sich ein kultivierter Kenner wie Schnitzler gar nicht genug Zeit nehmen kann. Auch aus dem gestrecktesten Geplauder eines Dichters will ich heraushören, worum es ihm ernst ist, wenn es nur ein Dichter, und wenn es ihm nur ernst ist.

Schnitzler ist es gerade diesmal verteufelt ernst. Leider ist er in Berlin an eine ausdrucks- und gefühlsnüchterne Bühne geraten, der sein Ernst wohl zu pathetisch war, und die ihn darum gestrichen hat. Es darf den Dichter also nicht erstaunen, daß selbst kluge Kritiker ihn für frivol gehalten haben. Der Doktor Mauer, der als der anständigste Mensch durch die Gesellschaft des Stückes spaziert, fällt über sie das Urteil. Er hätte nichts einzuwenden gegen eine Welt, in der die Liebe wirklich nichts anderes wäre als ein köstliches Spiel. Aber was er hier sieht: dieses Ineinander von Zurückhaltung und Frechheit, von feiger Eifersucht und erlogenem Gleichmut, von rasender Leidenschaft und leerer Lust — das findet er trübselig und grauenhaft. Ist wirklich zu glauben, daß Schnitzler das weniger trübselig und grauenhaft findet? Es ist eine echte Trauer in ihm um die Männer und Frauen seiner Zeit und dieser Schicht. Aber er hat freilich nicht die Natur, zornig die Augen zu rollen und Donnerworte der Empörung zu ballen. Er will schon der Sittenrichter dieser Generation sein. Aber nicht mit priesterlichen Gebärden und im Voll-

gefühl der eigenen Unfehlbarkeit. Er züchtigt, indem er darstellt: mit resignierendem Verständnis und einer wehmütigen Ironie, deren weltmännisch gelassener Ton doch wohl nicht darüber hinwegtäuschen kann, daß eine wahre Herzensnot lange gebraucht hat, um sich zu ihm abzuklären.

Für ungefähr zehn Seelen ist die Liebe im Grunde Qual, Problem und Schicksal. Sie liebeln, ja, weil es Frühling oder Sommer ist, und weil es Mondlicht und Wiesenduft, Höhenrausch und Einsamkeit und in jeder Jahreszeit andere Gelegenheiten gibt. Die Erotik flicht um sie ein dünnes und doch dichtes Netz von spinnwebzarten Fäden, die zerrissen und wieder zusammengeknüpft werden und immer künstlich verschlungen sind. Sie liebeln dreist und zynisch durcheinander. „Das Klima der Begebenheit", wie vor Poppenberg schon Tieck zu sagen pflegte, hat eine leichte Beigabe von Verwesungsgeruch. Aber alle diese Menschen liebeln doch nur nebenbei und zwischendurch, neben und zwischen der großen Liebe, an der oder für die sie verbluten. Der junge Musiker Korsakow erschießt sich, weil er Frau Genia Hofreiter nicht besitzen kann, und der noch jüngere Fähnrich Aigner wird erschossen, weil er sie besessen hat. Dieses Fähnrichs Eltern sind früh auseinandergegangen, weil der Mann die Frau ein einziges Mal betrogen hat, und beide gestehen nach zwanzig Jahren, daß sie keinen und keine nachher je wieder wirklich geliebt haben. Der Bankier Natter weiß, daß ihn seine Adele jeden Monat mit einem anderen betrügt, und liebt sie doch so rettungslos, daß er ein Leben ohne sie niemals ertragen würde. Der Doktor Mauer bietet Erna Wahl den Frieden und die Sicherheit, die sie nur anzunehmen brauchte, um den braven Mann vielleicht für immer zu beglücken, und es ist möglich, daß er nach ihr keine mehr begehren wird. Diese Erna Wahl liebt Friedrich Hofreiter, der sie am Wendepunkt seines Daseins von sich stößt. Denn er hat Erna zwar genommen, wie so viele Frauen und Mädchen, aber ist sich klar darüber, daß er doch nur Genia liebt — Genia, um derentwillen . . .

Zwischen Genia und Friedrich spielt das eigentliche Drama. Wenn es beginnt, ist sie ihm unheimlich, kann er ihr beinah nicht verzeihen, daß sie um eines Schemens, eines Nichts, eines Phantoms, nämlich um ihrer Tugend willen jenen jungen Korsakow hat sterben lassen. Wenns schließt, hat er, in blinder Wut und giftiger Eifersucht und großer Liebe, den noch viel jüngeren Aigner totgeschossen, den sie ‚erhört' hat — sei es aus Erinnerung an den Fall Korsakow, sei es aus Rache für die Erna Wahl, sei es aus simpler Sehnsucht nach der Wärme eines unverbrauchten und naiven Menschen. Zwischen Anfang und Ende sieht man wenig Versuche der beiden, zu einander zu kommen, und das ist nicht nur ein dramaturgischer Einwand, sondern hat wahrscheinlich auch empfindliche Gemüter gegen das Ethos der Dichtung eingenommen. Die beiden Menschen, kann man sagen, kämpfen nicht genug, um so leicht unterliegen zu dürfen. Für mich ist es ausschließlich ein dramaturgischer Einwand. Denn ihre Kämpfe liegen bei Beginn des Stückes hinter ihnen. Sie wissen um einander Bescheid. Sie sagen, daß sie nichts mehr wünschen und nichts mehr hoffen, und tun es im stillen doch. Sie kennen ihre Tragik: zu einander zu gehören, aber einander nicht festhalten zu können. Weil sie die Reinheit dieses Glücks nicht finden, beschmutzen sie sich; weil man sie ganz nicht haben will, zersplittern sie sich. So geht es Genia, so geht es den anderen. Durch das Stück dröhnt nicht pathetisch und wimmert nicht sentimental, sondern spricht bald gefaßt und mit gütigem Lächeln, bald hinter Scherzen verborgen ein tiefer Schmerz über die Unsicherheit aller menschlichen und gar aller erotischen Beziehungen, über die furchtbare Einsamkeit jeder feineren Seele und über die Aussichtslosigkeit jedes Kampfes gegen diesen traurigen Zustand. Von vierzehn Menschen sind mindestens elf unglücklich — und diejenigen, die schlecht und recht auf der goldenen Mittelstraße und im Dutzend geblieben sind, womöglich noch unglücklicher als die Libertiner der Phantasie oder des Fleisches, die doch ihre blauen Jugendsehnsüchte oder ihre höchst erdhaften Genüsse

gehabt haben. Drei von den Vierzehn sind glücklich, und das sind Trottel.

Also könnte ‚Das weite Land' genau so gut ‚Der einsame Weg' heißen. Manches in beiden Dichtungen stimmt nicht bloß wörtlich, stimmt erst recht nach Stimmung und Umständen überein. Wie die junge Johanna Wegrath zu dem alternden Sala bedingungslos sagt: „Ich liebe dich!", so sagt bedingungslos zu dem alternden Hofreiter die junge Erna Wahl: „Ich liebe dich!" Aber der ‚Einsame Weg', der den Vorzug hatte, früher da zu sein, war auch voller, wog auch schwerer. Gewiß, Herr Friedrich Hofreiter ist durchaus von Stefan von Salas Geschlecht. Um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts hießen beide William Lovell und Roquairol; bei Bourget heißen sie Dorsenne und Armand de Querne. Diese Menschen, so grundverschieden sie im einzelnen sind, waren doch samt und sonders nie jung und von jeher skeptisch, früh friedlos und schnell leergebrannt; hatten immer zu viel Wissen und zu wenig Willen, das vielfältigste Nervensystem von schmerzlicher Erregbarkeit und keinerlei Unmittelbarkeit. Ihre Fähigkeit zur Selbstbeobachtung verwehrt ihnen die Hingabe an den Augenblick. Jede Empfindung geht ihnen zuerst ins Hirn, wird da zersetzt und erreicht selten das Herz. Sie sind unersättlich neugierig auf sich selbst, fühlen sich fühlen oder eben nicht fühlen und haben eine helle Freude an ihrer Ungreifbarkeit. Die Kühle ihres Naturells schafft allmählich einen Abgrund um sie, in den sie am Ende versinken. Sala versinkt, und Hofreiter versinkt. Aber vorher hat Sala eine ganz andere Existenz gewonnen als Hofreiter, dem ich entweder die Glühlichterfabrikation oder seine Differenziertheit glaube. Es handelt sich nicht um die Branche: da geht einfach nicht alles zusammen. „Hineinschauen in mich kannst du doch nicht — das kann keiner", versichert er seiner Frau. Bis auf den Dichter, versichern wir Schnitzlern, der es leider unterlassen hat. Hofreiter wird für jeden undeutlich bleiben, der nicht die Erinnerung an jene seine Gefährten zu Hilfe nimmt. Wer die nicht kennt, den werden mehr die mäßig komplizierten

Menschen bereichern, die hier vor ihm entfaltet werden, und er wäre berechtigt, zu erklären, daß es ihm nicht darauf ankommt, in wie tiefe Menschen, sondern mit wie scharfen Blicken ein Dichter in Menschen hineinsieht. So ist an Hofreiter vielleicht nur ein Zug — wie er lügt, mit wie feinem Bewußtsein er lügt, und daß er sich dabei selbst nicht belügt — nur dieser eine Zug ist vollkommen geglückt. Aber um ihn lebt es. Das Theater hat Arbeit.

Brahm hat der Dichtung das Herz herausgebrochen und sie zur Entschädigung in ein ‚prächtiges' Gewand gesteckt. Indessen will ich den richtigen Schnitzler lieber zwischen Fetzen als den verbrahmten zwischen echten Hölzern und den bunten Zaubern eines wienerischen Gartens hören. Für die Halle eines Dolomitenhotels herrscht auf der Bühne ein angemessen reges, für Schnitzlers Gesprächskomödie ein viel zu reges Leben, da es von ihr ablenkt. Gerade im Lessingtheater müßte man wissen, daß der Schein niemals die Wirklichkeit erreichen soll, oder doch nur die dichterische Wirklichkeit. Die aber wird nicht erreicht. Ein Hauch von wienerisch süßer Stimmung, von lächelnder Sentimentalität und melancholischer Heiterkeit — das fehlt und noch viel mehr. Von den drei wichtigen Menschen der Komödie — Erna, Friedrich, Genia — werden zwei ganz unzulänglich dargestellt. Fräulein Herterich als Erna Wahl gibt diesem klugen und tapferen Geschöpf zuerst ein Dauerlächeln, zuletzt eine Schmerzgrimasse, die keine Empfindung verrät und keine erweckt. Herr Monnard hat weder Geist genug, uns Herrn Hofreiter zu erklären, noch Persönlichkeit genug, sich selbst als einen deutlichen Menschen an die Stelle einer verschwimmenden Figur zu setzen. Ihr Ton ist leer, sein Ton ist subaltern, und wenn sie von ihrer Liebe sprechen, so hat man das unbehagliche Gefühl einer Unappetitlichkeit. Die Helferin des Dichters ist die Triesch. Welche Freude, sie nach so langer Zeit wiederzusehen! Sie füllt die Bühne mit ihrer rührenden Gegenwart. Ihr Schicksal beklemmt uns, auch wenn sie nicht redet. Sie ist, als diese gequälte Frau, wahrhaft von Schmerz umflossen.

In ihren Augen, in ihrer Haltung, in den müden Abwehrbewegungen und im Ringen der Hände – darin liegt alles, was Schnitzler mit seiner Dichtung hat sagen wollen: daß wir immer allein sind, daß es keine Verschmelzung von Seele und Seele gibt.

DER BETTLER VON SYRAKUS

Da Arratos, des Feldherrn Clewing Freund, von Pohl gespielt wird, so weiß man gleich, daß es ein falscher Freund ist, und daß die Sache eine üble Wendung nehmen muß. Wir sind in einem Felsenkessel, steile Berge des Hoftheatermalers Kautsky dräuen, Nacht lastet schwer, und der gefangene Karthager Kraußneck zeigt mit einer Fackel, daß Syrakus, die Heimat Pohls und Clewings, fast rettungslos verloren ist. Die Todbereitschaft der antiken Militärs trifft Sudermann mit ungeschwächter Stimmungswucht. Der rauhe Hermann, er, dess' düstre Waffen ... hat seine furchtbaren Gestalten rings beschmiert mit grausamer Heraldik. Wer zittert nicht? Herr Sommerstorff erscheint. In halber Bühnenhöhe steht er, ein gemalter Wütrich – der Dämon der Vergessenheit! – vor uns und Clewing da. Wenn dieser damit einverstanden ist, aus der Erinnerung der Mit- und Nachwelt ausgelöscht zu sein, so wird er siegen. Die Tat ist alles, nichts der Ruhm, sagt unser wahrhaft wackerer Clewing mit ein bischen anderen, sudermännischeren Worten; und dieses wundervolle Vorspiel ist zu Ende. Ich hoffe, daß ichs recht verstanden habe.

Zehn Jährchen später. Pohl – wer hätt' es nicht geahnt! – ist gleich nach Schluß des Vorspiels der Tyrann von Syrakus geworden und schickt sich an, Regierungsjubiläum zu begehen. „Er ist schlechtweg der König aus dem ‚Hamlet', mit einem Zuge von Franz Moor", entscheidet weise und gerecht J. Landau. Zu diesem Rollenfach gehört es, daß die Strafe dem Verbrechen zwar nicht auf dem Fuße, aber immerhin nach einigen Akten folgt. Also keine Bange: der fromme Clewing wird gerochen. Er bricht zum Jubiläum seines fal-

schen Freundes aus Karthagos Kerker aus, und zweierlei sind wir nicht schlecht gespannt vom Dichter zu erfahren: wie Clewing da hineingekommen ist, wie es mit jener Schlacht und dem Verrat im Felsenkessel eigentlich war — und was nun weiter werden wird. Ein paar verleumderische Rezensenten haben Sudermann seit jeher dumm genannt. Das ist er nicht. Ein dummer Autor würde, eins, zwei, drei, die nötige Klarheit schaffen und aus vernünftigen Voraussetzungen die gegebenen Konsequenzen ziehen. Um Neune, spätestens, wär' alles aus. Dagegen Sudermann! Er füllt den Abend. Er stiftet Wirrnisse, hüllt die Vergangenheit in möglichst dichte Schleier und zeigt im ersten Akt zunächst nur, daß Herrn Clewings Gattin Rosa Poppe inzwischen den Tyrannen Pohl geheuert hat. Der Not gehorchend. Denn ihrer Seele Haus, behauptet sie, hat sie mit tausend Schlüsseln zugeschlossen. Wird sie's jetzt wieder öffnen? Nur Helios vermags zu sagen, der alles Irdische bescheint. Und, selbstverständlich, Sudermann. Der aber findets vorteilhafter, unsere Neugier ganz gemächlich zu erhitzen. Vorläufig munkelt man nichts weiter, als daß vor Syrakusas Tor ein blinder Bettler wunderliche Reden führt, und da auf dem Theaterzettel auch dieser Bettler Clewing heißt, so liegt es für uns nahe . . . Beklommenen und doch freudigen Gemütes hören wir den Vorhang fallen.

Zweiter Akt. Der rauhe Hermann, gleich Hyrkaniens Leuen, schickt Kriegerhaufen gegen jenen Bettler aus. Pohl, der Tyrann, bemüht sich selber. Die Luft ist dick von Unheil. Schlimm stehts um Syrakus, und Clewings Rolle brauchte nur von einem anderen Autor als von Sudermann zu sein: dann wäre jetzt Gelegenheit, Licht in die Dunkelheit des ersten Zwischenakts zu bringen, die Stadt zu retten, das Haus von Rosa Poppes Seele wieder aufzuschließen und uns befriedigt zu entlassen. Clewing müßte reden, müßte ohne Scheu die Wahrheit sagen. Aber, aber, der Kontrakt mit Sommerstorff, dem Dämon der Vergessenheit! Er hat Herrn Clewing ja den Sieg nur unter der Bedingung zugeschanzt, daß er für alle

Zeit auf Lohn und Ruhm verzichte. Doch da sich Sommerstorff, zufolge unserem Zettel, schon nach dem Vorspiel abgeschminkt hat, vermutlich also den Kontraktbruch nicht bestrafen würde, so könnte Clewing ihn getrost riskieren. Er riskiert ihn nicht. Teils weil ein Bettler keine zwanzig Pfennige für den Zettel hat, teils weil die Würde des Tragödienhelden keine Unanständigkeiten zuläßt, teils weil wir erst im zweiten Akte sind. Es wird nichts aufgeklärt. Dafür beginnt ein schelmisch Frag- und Antwortspiel, das weniger unsere Einsicht in die seltsamen Veranstaltungen dieses Stückes als in das rätselhafte Leben selber fördert. „Nun ist zwar Arbeit noch nicht Heldentum, doch Heldentum ist Arbeit.“ Möglich allerdings, daß dieser Spruch erst später fällt; auch möglich, daß er bereits früher einmal fiel — wir wollen Sudermann nicht Unrecht tun.

Der dritte Akt führt Clewing ins Tyrannenhaus zu seiner einstigen Familie. Gott, was wird geschehen! Es geschieht nichts als ein Akt, der wieder eine halbe Stunde frißt. Drollig, denkt man: dieser Blinde ist, natürlich, blind, und doch erkennt er auf der Stelle Frau und Sohn und Tochter; diese dreie aber sehen und erkennen Mann und Vater nicht. Was muß der Clewing für ein trefflicher Versteller sein! (Und ist es dabei gar nicht.) Unsere Ungeduld hat fast den Siedepunkt erreicht. Wir sind geschwollen von der edlen Wißbegier, die nicht mehr fragt, wie diese Tatbestände ausgehen werden, sondern lediglich auf Sudermanns Artistentum gerichtet ist. Alle Achtung! Unser Tausendkünstler hat drei Akte damit vollgemacht, daß er die unvermeidlichsten Begebenheiten mühevoll verzögerte, und hat sein Publikum doch nicht verloren. Denn wenn die erste Hälfte jedes Aktes auch von Wilbrandt herzurühren schien, so war dafür die zweite Hälfte regelmäßig von Philippi; und mehr verlangt kein Publikum der Welt. Wie aber wird es weitergehen? Die Lösung kommt dem Schlußakt zu: in einem vierten Akt muß sie noch immer aufgehalten werden. Wie wirds der Dichter diesmal machen? Es ist ja alles dagewesen: Krieg und Frieden, Treubruch und

Verrat, Gespensterei und helles Tageslicht, Heulen und Zähneklappern, Mut, Stolz, Kraft, ein unbezweifelbarer Heroismus der Entsagung, Bettlerhumor und tragische Gewitterdrohung, Enoch Arden, Belisar, Das dunkle Tor, Der Meister von Palmyra und ‚Des Feldherrn erster Traum' von Siegfried Trebitsch. Welche Neuigkeit wird Sudermann ersinnen?

Wer sich bereits bei Landau unterrichtet hätte, würde wissen, daß „wirs mit einem Stück zu schaffen haben, dessen Grundmotiv an Shakespeares ‚Hamlet' stark erinnert", und daraufhin erwarten, daß der vierte Akt die bis dahin nicht eingetretene Erinnerung endlich bringen wird. Doch da auch Landaus Impressionen erst am nächsten Tag erscheinen, so ist man ganz auf Phantasie und Zettel angewiesen. Der nun verzeichnet neun Hetären, und von einem Prinzen hieß es, daß er sich in Lüsten wälzt: also werden wir wohl eine Orgie haben. Hei, gehts da hoftheatermäßig schamlos zu! „Es riecht nach Weibern", sagt der Schöpfer der Frau Adah selbst im griechischen Gewand. Achte sind wahrscheinlich recht hetärisch; eine aber kokettiert mit ihrem unverstandenen Seelchen. Seht, daß auch in dieser Schicht nicht nur getändelt wird, daß sogar hier auf Herzen Schmerzen reimen! Mühelos füllt man mit solchen Mitteln einen halben Akt. Der Rest benötigt einen Knall und Krach. Dazu nun wird ein großer Topf herangezogen, durch den Herrn Kraußnecks tückenreicher Kopf in Scherben geht. Dieweil der fünfte Akt in Sicht ist, war es höchste Zeit, energisch gegen das Gesindel einzuschreiten. Der lasterhafte Prinz wird plötzlich Mann und Held und dadurch seines Vaters Clewing würdig. Erzittre, feiger Schurke Pohl!

Das Volk steht auf, der Sturm bricht los und ins Tyrannenhaus. „Ein Anklang an die ‚Räuber'", sagt J. Landau. Der rauhe Hermann ist jetzt rote Farbe von Haupt zu Fuß, scheußlich geschminkt mit Blut der Väter, Mütter, Töchter, Söhne von Syrakus. Zu Pohl, den alle diese Schrecken bleichen, dringt die Freudennachricht, daß Clewing auf dem Wege zum Palast erstochen worden sei. Die Götter leben noch.

Die Götter leben nicht mehr. Denn Clewing ist nur angestochen worden. Er schleppt sich vor den Thron. Er reizt, soweit man folgen kann, ringsum die Mannen und die Schranzen auf. Er redet Dolche. Wenn Reden töten könnten, wär' Pohl tot. So aber muß er selbst sein Messer zücken und seine eigene hassenswerte Existenz beseitigen. Leider, leider überdauert ihn Herr Clewing nicht. Bevor er eingeht, ahnt man, wer er ist. Und irgendeiner weiß sogar. Aus irgend einem Munde kommt der Vers: „Dich, der die Tat getan, hat man vergessen! Sei ohne Groll: es geht uns allen so!" Uns allen? Der rauhe Hermann meint damit zunächst sich selbst; allein wie jedem großen Künstler weitet sich auch ihm das eigene Schicksal zum Symbol. Er ist ja zweifellos vergessen. Das alte Schwert gehorcht nicht mehr dem Arm. Es zischt kaum noch, geschweige daß es trifft. Es haut daneben, weil der Arm gelähmt ist. Die zweite Hälfte des Symbols stimmt also ohne weiteres. Und gar die erste Hälfte! Hat unser Dichter etwa keine Tat getan? Von Alma Heinicke bis zu Melide, seinem Braunkind, ist dieses Dasein eine einzige Tat. Schämt euch, daß ihr nicht dankbar seid, daß ihr den Dichter zwingt, auf seine alten Tage Elegien anzustimmen, sich — eine andere Art von Deutobold Symbolizetti Allegoriowitsch Mystifizinski — bis tief in die Antike zu begeben, um seine heißen Schmerzen euern kalten Augen zu verbergen. „Was je den Menschen schwer gefallen, Eins ist das Bitterste von allen: Vermissen, was schon unser war, Den Kranz verlieren aus dem Haar; Nachdem man sterbend sich gesehen, Mit seiner eigenen Leiche gehen." Das fühlte Grillparzer, das fühlt jetzt Sudermann. Und unsere Tränen fließen, wie's Bächlein auf den Wiesen.

FANNYS ERSTES STÜCK

Fannys erstes Stück möge ihr letztes bleiben. Shaw täuscht vor, vortäuschen zu wollen, daß eine junge Gräfin eine dramatische Übung vor ihrem Vater und vier Kritikern aufführen läßt. Leider spielt er sich zunächst viel zu gut in seine

Rolle hinein. Zwei Drittel des dreiaktigen Stücks könnten wirklich von jeder beliebigen Fanny sein. Im ersten Akt stellt sich heraus, daß der Corsetfabrikantensohn Bob Gilbey mit der „Tochter der Freude“ Dora Dellaney die Polizei angeulkt hat, und daß sie dafür je vierzehn Tage Gefängnis bekommen haben; im zweiten Akt stellt sich dasselbe von der Corsetfabrikantentochter Margarete Knox und dem Sohne Frankreichs Leutnant Duvallet heraus. Aus der Hartnäckigkeit, womit hier ein lumpiger Vorfall gleich vier Personen angedichtet und anderthalb Stunden breit und lang getreten wird, ist zu schließen, daß eine Dilettantin wie Fanny ihn in irgendeiner Wirklichkeit erlebt hat, und daß ein Sozialreformer wie Shaw entschlossen ist, ihn zum Anlaß einer öffentlichen Anklage zu nehmen. In tyrannos, das heißt: wider londoner Polizisten, die für freiheits- und vergnügungsdurstiges Jungvolk kein Verständnis haben. Wenn dieser Kampf uns anginge, dürfte er allenfalls mit so sprudelnder Wortfülle geführt werden. Da er uns nicht angeht, fällt uns Fräulein Fannys Mangel an Esprit doppelt und dreifach auf die Nerven. Dem Shaw zum Glück nicht minder. Nach diesen beiden Akten ist er des trockenen Tones satt und wird zwar nicht den Teufel spielen, aber witzig werden. Nur wird ein Witz durch Wiederholungen nicht besser. Nach diesen beiden Akten schmeckt uns freilich alles. Nach anderen Akten Shaws, die wir in der Erinnerung haben, überwältigt es nicht weiter, daß gegen England Bosheiten ausgeheckt werden; daß mancherlei auf den Kopf gestellt und der Philister ein bischen verblüfft wird; daß Bob statt Margareten Dora und Margarete weder Bob noch Leutnant Duvallet, sondern den Diener Punch heiratet, das Muster guter Lebensart — weil nämlich, wie urplötzlich offenbar wird, eines Herzogs Sohn. Was noch? Die Einrahmung. Der Einfall, daß vor und nach diesem leichten Spiel für ein kleines (und für unser Kleines) Theater vier Kritiker so viel Unsinn schwatzen, wie Tageskritiker nicht bloß in London tun. Auch das ist eine Art, eine zweite Art von Verkleidung. In jedem der vier Kritiker steckt Shaw,

der aus der Vogelperspektive auf sich heruntersieht und durch diese selbstironische Überlegenheit beweist, daß seine Produktion in eine sterile Periode eingetreten ist. Möge sie bald wieder aus ihr heraustreten!

TURANDOT

Es wär' so schön gewesen! Man hätte nichts weiter gebraucht als: für die Vorstellung eine Turandot und für die Generalprobe einen Polonius, den niemand mit seinem Barte zum Barbier hätte wünschen dürfen, wenn ihm ganze Scenen zu lang, zu lang erschienen wären (also eigentlich keinen Polonius, denn dem scheint zu lang, was gar nicht zu lang ist). Vollmoeller ist nicht schuld. Sein Vorgänger Schiller hat von der Übersetzung, die er vorfand, das Gefühl gehabt, daß ihre „pedantische Steifigkeit überwunden werden" müsse. Aber erst Vollmoeller ist das vollständig gelungen. Seine Übersetzung ist locker, beweglich, genügend phantastisch und rücksichtslos, das heißt: voll von der Gegenwart unserer Sprache. Es ist Vollmoellers Hauptverdienst, daß er das komische Element aus dem einschnürenden Vers zu einer derben, deftigen Prosa erlöst hat, deren Witz nur da, wo sich das Stegreiftalent losgehender Groteskkomiker seiner bemächtigt, faekalisch ausartet. Sein einziger Fehler: daß er sich gescheut hat, diese und jene Glanzstelle von Schiller wörtlich zu wiederholen. „Ist etwas unübertrefflich gut gesagt, so muß man Abstand davon nehmen, es übertreffen zu wollen; Entlehnung kann Armut sein, aber auch feineres Kunstverständnis." Mit Fontane hätten wir also Wert darauf gelegt, Schillers vielsagende Rätsel nicht schwächlich ersetzt zu finden; oder gar das geflügelt gewordene Wort: „Sieh her und bleibe deiner Sinne Meister!" durch den klang- und belanglosen Vers: „Nun schau mir ins Gesicht und bleibe fest!" Aber weder dadurch noch überhaupt ist Vollmoeller schuld geworden an der langsam versiechenden Wirkung dieses höchst künstlerisch beabsichtigten Abends. Eher schon Busoni.

Gewiß, Gozzi selbst hat viel Musik vorgeschrieben. Busoni gibt zu viel und, vielleicht, für ein, für dieses leichte Spiel zu schwere Musik. (Ich beurteile sie hier als Theaterkritiker, nicht als Musiker.) Sie untermalt nicht, sondern überpinselt. Sie stimmt nicht immer nur für ‚Turandot‘, sondern nimmt zum Teil für sich in Beschlag. Das tut Beethoven im ‚Egmont‘, tut Mendelssohn im ‚Sommernachtstraum‘ auch? Aber gerade diese Erinnerung wird Busoni am gefährlichsten. Schließlich ist seine Instrumentation — das sechzigköpfige Orchester hatte mir gleich einen Schreck eingejagt — fast durchweg zu laut. Wenn man sich in der vierten Stunde der Aufführung buchstäblich die Stirn trocknen mußte, weil man vor dieser unerschöpflichen, immer neu andrängenden Fülle der Genüsse Angstzustände bekam, so mag Busoni allerdings mitschuldig sein.

Die Hauptschuld trägt Reinhardt. Sein Plan ist wunderbar. Aber nicht nur sein Plan. Er kann ja auch, was er will. Er baut ein Fabelland mit der nicht genug zu schätzenden Hilfe seines Ernst Stern, der nie geistvoller, nie phantasiereicher, nie farbentrunkener, nie prachtstrotzender war als hier, und der doch immer graziös, immer schwerlos bleibt. Das Auge sieht sich nicht satt. Ein lustiges Gewimmel von buntester Lebendigkeit. Lack, Porzellan und Bambus, Lampions, Vorhänge, Gitterwerk. Zierliche Thrönchen, Türmchen, Fähnchen. Ein Nicken, Trippeln, Wippen, Hüftenwiegen. Emaillegesichter, Puppenfüßchen, Fächer und Frisuren. Zu chinesischen Herrenmenschen kontrastieren japanische Sklaven mit gelberen Gesichtern und zopflosen Köpfen. Die Schaudernisse sind skurril gesänftigt, die Schlagetots von Knütteln Kinderspielzeug. Man köpft zum Spaß. Uns schrecken nicht Samarkands noch andere pappene Häupter, auf Pekings Brücke höchst unblutig aufgesteckt. Dies alles will nichts sein als Farbenrausch. Orgien in mannigfachem Grün, in Lila, Rosa, Gold, in Kobaltblau, Orangegelb und Irisweiß. Fabelhafte Wesen, Drachen, Kraniche und mystisches Geflügel jeder Art, Lilien, Glyzinien und hingehauchte

Blüten fremder Gegenden schlingen sich prunkvoll und kunstvoll, dräuend oder erheiternd, durch schwarze, stumpfrote und violette Vorhänge, die einer nach dem anderen in die Höhe schweben, wenn im Halbdunkel Eunuchen und Krieger, Schranzen und Prinzen mit Papierlaternen, Schwertern, Schirmen, Sänften und Baldachinen daran vorbeigezogen und -gegeistert sind: eine Phantasmagorie von bezaubernd fremdartigem Geschmack, und die nicht einmal zu lange dauert. Noch hunderterlei. Vasen wachsen sich zu Türmen aus. Hinter Torbogen huschen zu tupfenden Tönen die Palastwächter hin und her. Durchblicke gibts auf Berge und in Gassen, hinauf zu Schlössern und in einen Tempel, wo Chinas Gottheit wie ein Nilpferd thront. Beleuchtungskünste triumphieren. Helligkeit und Dämmerung und Finsternis und ihre Zwischenstufen wechseln. Sterne glitzern über die Giebel und Dächer von Häuschen, die teils im Schlafe liegen, teils durch ihre Fensterchen ein Scheinchen auf die winzigen Straßen senden. Dort und allenthalben ein Gezirpe, ein Geklirre, ein Gefunkel, ein Gegaukel von echt komödischer Unwirklichkeit. Aus alten Märchen winkt es. Köstlich. Der halbierte Serail dreht sich, bis er zum ganzen, großen, säulengetragenen Diwan wird. Vergnügte Kandelaber aus Papier und Stäbchen baumeln vom Plafond. Sublim bestickte Kissen bieten Sitzgelegenheit. Zeremonien werden possenhaft entfeierlicht. Eh es auf Tod und Leben geht, wird Tee getrunken. Des Harems Oberwächter schlägt den Takt dazu. Wenn jetzt so etwas wie die Glöckchenarie des Monostatos erklänge, hätte ein Szenenkünstler, wie er niemals da war, den congenialen Musiker gefunden — ein Szenenkünstler, dem das Buch nur noch ein Anlaß und ein Vorwand ist.

Denn dieses hier ist nicht von Gozzi, nicht von Schiller und nicht von Vollmoeller. Wir kennen — von ‚Sumurûn' und ‚Lysistrata' her — die Weise, wir kennen den Text, wir kennen auch den Verfasser. Er heißt Max Reinhardt und hat ein unbestreitbares Recht, zwischen der Erneuerung großer klassischer Dramen und der Entdeckung zukunftsvoller Dich-

ter der deutschen Gegenwart jezuweilen phantastische Spielereien zu ersinnen, die ganz auf sich und auf ihn gestellt sind. Nur eine Bedingung hat er dabei zu erfüllen: er muß solch einer Spielerei ihren eigenen Stil geben. Sie muß scherzhaft, menuetthaft vorübertänzeln, vorüberschweben, vorüberhuschen und trotzdem fugendicht geschlossen sein. Sie muß es wagen, auf Seele und ähnlichen Ballast zu pfeifen. Ihre Seele muß in den Zehenspitzen sitzen, auf denen sie über die Bühne flitzt. Da sind es denn also die drei entscheidenden Fehler dieses wahrhaft entzückenden Plans einer märchenhaft witzigen Abendunterhaltung: daß Reinhardt noch nicht den letzten Mut gehabt hat, seine Vorlage kurz und klein zu schlagen und nur ein paar passende Enden und Szenen als Material zu verwenden; daß er von den beiden Hauptfiguren, gegen alle Vernunft und alle aesthetischen Gesetze, die eine menschlich, die andere automatenhaft aufgefaßt hat, statt sie, gerade sie auf ein und denselben Stil zu bringen; und daß er schließlich die Aufführung während der Proben hat Fett ansetzen, daß er sie über die Bühne nicht hat springen, sondern schleichen lassen.

Vor ‚Turandot' hätte er wirklich keinen Respekt zu haben brauchen. Er ist doch sonst nicht so. Ein drolliger Widerspruch: dem Aischylos drei Viertel seiner unentbehrlichen Chorlyrik zu streichen, und dem Gozzi keine seiner entbehrlichen Episoden anzutasten, ja diese noch zu vermehren. Bei Schiller, der die Clownerien vernachlässigt hat, wäre es eine Verbesserung und Verstärkung, dem allerersten Auftritt einen rüpelhaften Auftakt voraufzuschicken: für Reinhardts Stegreifkomödie, in deren Verlauf die Harlekine von ihrer Redefreiheit einen so ausschweifenden Gebrauch machen, ist genau dasselbe eine Verzögerung und Verschleppung, also eine Abschwächung. Weiterhin tritt schon bei Gozzi eine dramaturgisch sündhafte Stockung ein. Er hat selber gewußt, wie schwer es sei, aus drei Rätseln zwei volle Akte zu gewinnen; aber wie viel schwerer erst, aus der simpeln Aufgabe des Prinzen Kalaf, zwei Namen zu erraten, noch drei Akte.

Immerhin hat er damit sein Publikum nur „drei Stunden lang“ im Theater festhalten wollen. Reinhardt sind jene Schwierigkeiten keineswegs groß genug. Er traut sich fast vier Stunden zu und plustert die letzten drei Akte, die irgendwie zu drei Szenchen zusammengehauen werden müßten, selbständig auf. Diese Maßlosigkeit ist ein altes Laster von ihm. Er sollte doch künftig zu seinen Generalproben ein paar Kenner laden, denen nicht die Teilnahme an den Proben die notwendige Distanz zu seiner Arbeit vermindert hat.

Die hätten ihn auch darauf hingewiesen, wie grundfalsch es ist, die Turandot von der Eysoldt parodistisch und den Kalaf von Moissi ernst nehmen zu lassen. Entweder kümmert man sich als selbstherrlicher Regisseur um die Absicht des ursprünglichen Stücks überhaupt nicht mehr und macht sich über Kalafs Werbung und Turandots Weigerung lustig: dann hätte man die Auffassung der Eysoldt durchsetzen müssen. Selbst dann freilich ... Im Bezirk der Kunst gibt es keine Pflichten der Galanterie. Nach der Karikatur der Penthesilea hätte man die Eysoldt nicht wieder mit einer Rolle bebürden dürfen, die jeden wahrheitsliebenden Kritiker zwingt, einer so außerordentlichen Künstlerin Unfreundlichkeiten ins Gesicht zu sagen, weil es eben nicht das Gesicht dieser Gestalt ist. Aber noch ärger: von der Penthesilea, die für die Eysoldt nicht zu bewältigen war, aber durchaus, mit Anspannung aller Kräfte und Mittel bewältigt werden sollte – davon hat sie einen verzerrten Ton, eine Künstlichkeit und Affektiertheit zurückbehalten, die ihre Turandot auch innerlich zerstört haben. Einer von den vier Clowns mag die Prinzessin „eine hysterische Bachstelze“ nennen: sobald wir ihm das von ihr nachsagen, ist die Figur aufs lächerlichste verfehlt. Wenn der Prinz Kalaf schon nicht von ihrer Schönheit berückt sein kann, so müßte er es wenigstens von ihrer Anmut, Beseeltheit und Geistigkeit werden. Früher wären der Eysoldt diese Eigenschaften mühelos erreichbar gewesen. Jetzt piepst sie in einer forciert hohen Stimmlage Turandots Männerfeindschaft wie ein unerzogener, gräulich gezierter Backfisch aus

sich heraus und geht, diese ehemals denkende Schauspielerin, sogar so weit, in einem Monolog wie ein ungewöhnlich blödes Kälbchen zu nöhlen und sich zu haben. Das alles war um so empfindlicher, als die übrigen Akteurs uns die reinste Freude machten.

Moissis Kalaf war ein einziger Glanz: ein exotisch braun angestrichener Prinz mit blitzenden Zähnen, schön, adlig, feurig und blühend jung. Als er zuerst Turandots Medaillonbild, dann sie selbst erblickte, gab er mimische Meisterstücke, wie sie in dieser Vollendung vielleicht immer nur einem romanischen Schauspieler gelingen werden. Man sah hier und überall, daß es ihm ganz ernst um die Durchführung eines Seelenprozesses zu tun war. Sein Kalaf brennt lichterloh, schreit nicht zum Spaß „Tod oder Turandot!", ist völlig an ein tiefes, ungemeines, unentrinnbares Erlebnis hingegeben. Diesen Kalaf vor Augen, hätte Reinhardt im Text entdecken müssen, daß ja auch Turandot nicht unbeteiligt bleibt, daß ihr von Selbstbehauptungsdrang und weibchenhaftem Unterwerfungstrieb genügend heftig zugesetzt wird, und daß sie schließlich selig ist, in diesem Kampf um ein vermeintes freies Menschentum zu unterliegen. Immerhin soll jeder Regisseur sich nach Belieben zu Herrn Moissi oder zu Frau Eysoldt schlagen dürfen. Hier wird eine menschliche Komödie, dort wird ein verwegener Schwank entstehen, und beides kann auf seine Weise wertvoll sein. Aber es bleibt eine Barbarei, des einen wegen auf das andere nicht verzichten zu wollen. Dabei war die Wahl schon darum nicht schwer, weil durch eine seriös gemeinte Turandot das Spiel ein Gewicht bekommen hätte, das ihm jetzt bitter fehlt.

Wo im übrigen ein Stilmischmasch sichtbar wurde, war er beabsichtigt und richtig beabsichtigt. Die Eibenschütz, die, im Gegensatz zu Turandot, dumm scheinen muß, gelangte zu einem beängstigenden Grade von Echtheit. Fräulein Kurz verrenkte sich zu parodistischen Posen, und Herr Kühne lieferte besonders stil-vergnügt einen Bramarbas der ältesten Schule. Pagay half durch seine würdige Erscheinung, Herr

Danegger durch seine sicher reifende Sprechkunst. Diegelmann als Kaiser konnte E. T. A. Hoffmanns Beschreibung einer italienischen Aufführung der ‚Turandot‘ gelesen haben: so erstaunlich traf er die Mitte zwischen Ernsthaftigkeit und Scherzhaftigkeit, zwischen Schauspiel und Operette, zwischen Sonnenthal-Verwandtschaft und Sonnenthal-Persiflage. Es war wirklich eine rührende Lächerlichkeit um ihn: in seinem furchtsam-zärtlichen Verhältnis zur Tochter, in seinem patriarchalisch-vertrauten und immer wieder vergeblich um Würde bemühten Verhältnis zu Kanzlerchen und Privatsekretär. Er schlug damit die Brücke von den getragenen Teilen des Stücks zu den possenhaften, in denen die vier Harlekine Arnold, Biensfeldt, Tiedtke und Waßmann schwelgerisch und, jeder auf seine Art, unendlich komisch einherwatschelten, wackelten, hüpften, stotterten und falsettierten. Ob im einzelnen der eine hier, der andere dort übertrieb, war, bei der Originalität und Saftigkeit dieser Künstler, vollkommen gleichgültig (soweit sie es nur als Schauspieler, nicht auch als Dichterkompagnons taten).

Aber gar nicht gleichgültig war es, noch einmal, wie sehr Reinhardt im ganzen übertrieben hatte. Diese Übertreibungen sind so gefährlich. Sie geben mir Zeit, mich zu langweilen, und die Langeweile gibt mir die Möglichkeit, über diese Richtung von Reinhardts Tätigkeit nachzudenken. Was will er? Er will Drama, Schauspielkunst, Malerei und Musik zu einer höheren Einheit, zu einem neuen Gesamtkunstwerk verbinden. Schön und gut. Aber ich bin auch ein Gesamtkunstwerk. Ich habe nicht nur die Augen, denen Reinhardt eine Weide liefert, sondern ich habe auch eine Art Herz und sozusagen ein Gehirn, die hier leer ausgehen. Darum wäre Reinhardts ‚Turandot‘ als hurtiges Intermezzo ein erlesenes kleines Kunstwerk geworden. Durch den ungeheueren Aufwand hat es gelitten. Es ist, als würde ein einfacher Ländler von drei Wagnerorchestern auf einmal gespielt. Zu dieser Instrumentierung gehört ein anderer Inhalt, ein anderes Stück, ein anderer Dichter. Der maßlose Reinhardt hat die Wahl:

entweder doch allmählich maßhalten zu lernen oder für seine verschwenderischen Kräfte andere Gegenstände als solch eine ‚Turandot' zu suchen. Ich empfehle ihm immer wieder: Wallenstein, Tasso, Egmont, Emilia Galotti, Julius Caesar, Macbeth, den Sturm, Heinrich den Vierten, Richard den Zweiten und den Dritten. Wo nichts ist, hat schließlich selbst Reinhardt sein Recht nur dann nicht verloren, wenn er aus diesem Nichts nicht allzuviel machen will.

PAUL APEL

Das ist ein wohlschmeckender Autor. Auch über ihn muß man die Hand halten, wie man sie über Korfiz Holm halten mußte. Denn hier kommt ein erfreulicher Schlag auf: Humoristen eines nicht großen, aber ebensowenig zu kleinen Formats, die ohne ranziges Seelenschmalz und ohne das Gegrinse eines feuilletonistischen Esprits auf einfache und reinliche Weise zu unterhalten suchen und zu unterhalten verstehen. Die Blumenthal und Kadelburg haben vorläufig keine rechten Erben. Wäre es da nicht nett, wenn die nächste Generation der deutschen Bourgeoisie ihre Abende bei wertvolleren Spaßmachern zubringen könnte als die Eltern und Kinder der letzten Jahrzehnte? Würde davon mit der Zeit nicht irgend etwas auch in die Tage, in den Ton, in die Lebensführung dieser Bourgeoisie übergehen? In Schnitzlers wundervollem ‚Weiten Land' fällt einer Frau auf, wie sehr sich seit ihrer Jugend die Welt verändert hat, wie viel leichtfertiger der Nachwuchs in seiner Lebensauffassung geworden ist. Das gilt für Oesterreich. Nicht auch für Deutschland? Es ist keine Überschätzung, für diese Entwicklung die Wirksamkeit unserer Literatur- und Bühnen-Amüseure von Lindau bis zu Julius Freund mitverantwortlich zu machen. Wer eine Sittengeschichte der jüngsten Vergangenheit mit den Gründerjahren anfinge, müßte diesen Zusammenhängen mit besonderer Aufmerksamkeit nachgehen.

In einem solchen Kapitel wäre also Paul Apel schon

wieder als Lichtblick und Hoffnungsstrahl zu bezeichnen. Ich sehe seinen Erstling noch vor mir, der vor vierthalb Jahren im Hebbeltheater uns allen Freude bereitete. Der Schauspieler Richard Leopold war da ein lächerlich rührender Kandidat der Philosophie, der mitsamt einem noch jüngeren Kollegen von der musikalischen Fakultät drei Akte lang ein „reines Weib“ anbetete und durch keine Enttäuschung von der Lüderlichkeit der Dame zu überzeugen war. Diesem Kontrastzustand der Verblendung hatte Apel alle Komik abgewonnen. Sie wurde zum Humor durch die Innigkeit und Unberührtheit der zwei großen Kinder und durch die Zärtlichkeit, mit der ihr Schöpfer sie umhegte. Er wußte, daß Peters und Hänschens Schlemihltum sich mit der mitleidslosen Realität des Daseins und der Gemeinheit der Mitmenschen niemals abfinden würde. Aber wenn er sie dieser Gemeinheit immer wieder gegenüberstellte, in einer einzigen, nur notdürftig variierten Situation, so war es fast, als wünschte er sich im stillen, sie dadurch doch für diesen harten Lebenskampf zu stählen. Es zeugte von der Stärke seiner Empfindung und von der Lebendigkeit seiner Anschauung, daß uns die ewige Wiederholung der einen einzigen Situation nicht im geringsten langweilte. Durch den berlinischen Dialekt, eine entschlossene Milieuschilderung und einen handfesten Witz wurde sie immer wieder höchst lebhaft und ergötzlich aufgemuntert. Der Knabe Peter bekräftigte uns an einer Stelle sein Philosophentum, indem er Kant zitierte. Kant hat ein ander Mal den Schlaf, die Hoffnung und das Lachen die Wohltaten des Lebens genannt. Der Autor der Komödie ‚Liebe‘ machte uns oft und herzlich lachen und durfte darum schon damals zu denen gezählt werden, die im kleinen der Menschheit Wohltaten erweisen.

‚Hans Sonnenstößers Höllenfahrt‘, das ‚heitere Traumspiel‘, wird Abel sein Anrecht auf diesen Titel nicht schmälern. Ein wirklich lobenswert lustiges Volksstück, dessen erzieherische Tendenz aus Grillparzers ‚Traum ein Leben‘ vertraut ist. Der Dichter Apel schickt einem anderen, jungen und un-

bemittelten Dichter, dessen Seelenheil ihm, in selten anzutreffender Kollegialität, am Herzen liegt, einen schweren Traum, zeigt ihm darin, wie grauenvoll die geplante Ehe mit einer reichen Spießbürgerpute ausfallen würde, und reinigt dadurch Herrn Hans Sonnenstößer so gründlich von seinem schlechten und gefährlichen Gelüst, daß dieser sich mit dem ersten Blick aus wachen Augen einer armen, aber sauber gekleideten Else zuwendet. Zwei Szenen, die Anlaß und Folge des Traumes schildern, umrahmen die drei Szenen des Traumes selbst. Apel ist ein ordentlicher Mensch: er läßt seinen Hans nicht nur ausschließlich von Dingen träumen, die irgendwie in der ersten Szene vorkommen, sondern er läßt auch keinen Vorfall, keine Person, keine Wendung dieser ersten Szene für den Traum ungenutzt. Weil Sonnenstößer sich mit dem holden Leichtsinn und dem ganzen Mut seiner Jugend danach sehnt, endlich einmal den ‚Ring des Nibelungen' zu hören, klingelt es in seiner ehelichen Traumwohnung nach Wagnerschen Motiven. Das ist nur ein Beispiel. Dieses System wird streng durchgeführt. So restlos arbeitet wohl kein Traum die Wirklichkeit auf. Aber Apel hat eben Bühnenkenntnis genug, um zu allererst Klarheit und Übersichtlichkeit anzustreben, Auch wo er die Unlogik des Traumes gibt, ist er von musterhafter Logik. Er verliert in allem blitzschnellen Hin und Her niemals den Faden, trotzdem gerade das ja zur Glaubhaftigkeit des Traumes beitragen würde. Die Hauptsache für uns ist, daß er durch seine sorgfältige Disposition nicht gehindert wird, von dem dankbaren Thema eine Fülle von Schrullen und Bizarrerien in sich entfesseln zu lassen. Aus Fetzen der Wirklichkeit macht der Traum Fratzen, die ins Reich einer künstlerischen Phantasie langen. Tante Pauline etwa, die den Schreckensgehalt des ganzen Familienlebens mühelos in sich allein vereinigt, schwillt immer entsetzlicher an, bis sie der verkörperte Albdruck wird. Apel geht der Atem nicht aus. Er findet hier und anderswo Steigerungen, die das Theaterglück des Stückes machen werden. Uns wieder besticht am meisten, wie sich in den drei Traumszenen Hans

Sonnenstößers Gestalt abrundet. Er ist und wird keineswegs kompliziert, dieser deutsche Dichter. Aber was an und in ihm ist, das reißt Apel schließlich ebenso sinnfällig wie launig zusammen. Wenn Sonnenstößer, der sich von seiner kleinen Spießerin nicht anders als durch ihre Ermordung befreien konnte, in der spukhaft verdüsterten Gerichtsverhandlung unter der Stehlampe sitzt, rauchend und lachend, den Papagei auf der Schulter, ein bißchen neugierig auf das Urteil und dabei doch seelenruhig seine Eindrücke von dieser grotesken Begebenheit niederschreibend: so ist das wie von einem Jean Paul, der in der Zeit Thomas Theodor Heines gelebt hätte. Nach dieser Szene wäre von Paul Apel auch einmal ein Wurf zu erwarten und zu verlangen, der seine charmanten Unterhaltungsstücke nachträglich im Wert erheblich sinken lassen würde. Vorläufig aber haben wir alle Ursache, ihm für beide dankbar zu sein.

Das Neue Schauspielhaus hat sich um das Traumspiel mannigfach verdient gemacht. In erster Linie hat es ihm den Musikhumoristen Friedrich Bermann geliefert, dessen Orchester die Ehe von Künstlertum und Biederwelt durch eine Verquickung von Wagner und Victor Hollaender aufs vergnüglichste illustriert. Der Regisseur hatte die Stimmung der zweiten und dritten Traumszene so vollständig getroffen, daß man nicht versteht, warum er in der ersten Szene die Traumhaftigkeit der Vorgänge nicht wenigstens angedeutet hat. Auf der Seite der Pfahlbürger exzellierte Herr Paschen als ein rüder Familiensohn und namentlich Frau Valetti, die immer zügellos übertreibt, hier aber gerade durch die äußerste Drastik eine Tante wurde, wie sie in keinem Familienbuch und deshalb eben in Apels Traumbuch steht. Als Sonnenstößers Freund vom Theater schritt Herr Ziegel umgürtet mit der ganzen Würde eines Oberregisseurs durch das Stück. Zu der armen Else dagegen paßte der Hauch von Getragenheit, den Erika von Wagner entweder der Figur gab oder an sich hat, viel weniger gut. Immerhin hätte ein schönheitsdurstiges Auge wie Hans Sonnenstößers sie schon vor dem

Traum allen anderen Frauenzimmern vorziehen müssen. Herr Salfner war, nach manchen Fehlschlägen, hier wieder einmal der liebenswürdig herzliche Naturbursch, als der er uns so sympathisch geworden ist. Salfner und Sonnenstößer sind Brüder; aber Sonnenstößer ist geistiger. Auch Sonnenstößer und Apel sind Brüder; aber Apel ist erst recht geistiger. Es wäre schade, wenn seine Geistigkeit für den Philister so beschämend fühlbar würde, daß dieses geschmackvolle und innerlich fröhliche Stück nicht zu den hundert Aufführungen käme, die ihm zu wünschen sind.

SCHAUSPIELERIN

Das ist ein schlechtes, zum größten Teil ungekonntes Stück. Trotzdem erregt es. Von der Bühne herab und erst recht aus dem Buch heraus hat mich wenigstens ein Hauch getroffen, den ich bei viel wegsichereren Versuchen nicht verspürt habe, und den ich schwerlich für jedes unanfechtbar runde Drama hergeben würde. Was ist es? Man verdächtigt sich zunächst selber, daß man die tiefe Dankbarkeit für den alten Romandichter Heinrich Mann ein bißchen auch auf den jungen Dramatiker ausdehne. Aber der Fall ist verwickelter. Möglich, daß man sein Herz, daß man sogar sein artistisches Interesse den Krämpfen und Kämpfen entziehen kann, die sich in und unter den Figuren der Komödie oder Tragödie abspielen; unmöglich, ohne Anteil auf einen Dichter zu blicken, dem die saftige Ernte seines Feldes nicht mehr genügt, weil sie ihm zu leicht zuwächst, und der auszieht, einen neuen, steinigen Boden zu erobern, zu entsteinen, anzubauen, ertragreich zu machen. Muß man ihn nicht ermutigen? Es ist gerade bei dieser Gelegenheit zu billig, den Schöpfer des ‚Professor Unrat‘ andächtig zu verehren. Seien wir lieber gelinde und streichelnd gegen den dramatischen Anfänger. ‚Schauspielerin‘ hat ganz den Duft der Unreife, den kargen Reiz einer Übergangsform: nicht mehr Knospe und noch nicht Blüte, geschweige denn Frucht. Ein

embryonales Zwittergewächs von einer schwermütigen Blässe und einem schwachen, halb bitteren, halb süßen Geschmack. Kosten wir dankbar auch ihn aus und lassen wir Heinrich Mann nicht einmal das entgelten, daß er weit weniger bescheiden ist als wir und mit seinem ersten größeren Drama gleich eine neue Gattung Dramatik heraufgeführt zu haben glaubt.

Was wäre das für eine Gattung? Mann sagt, daß es jetzt nötig, obzwar nicht eben bequem sei, die vorgeschrittenen Seelen dieser Zeit dramatisch zu gestalten: ihren schwankenden Willen, ihre Doppelrassigkeit, die Klarsichtigkeit ihres Gefühls. Ja, was um Himmels willen hat Ibsen in seinem ziemlich ‚zielbewußten' Leben anderes getan? Was tut Schnitzler seit zwanzig Jahren anderes? Daß aber dem zeitlichen Abstand zwischen diesen beiden und Heinrich Mann nicht eine fortschreitende Komplizierung der menschlichen Seele entspricht, ist nebenbei vielleicht auch daraus zu schließen, daß es bei Kleist und Hebbel psychische Verkettungen, Windungen, Zwischenstufen und Lichtbrechungen gibt, gegen die alle späteren Subjekte und Objekte einer dramatischen Analyse grob anmuten. Nein, Manns Absicht ist wahrhaftig alt. Immerhin könnten seine Mittel neu sein. Dazu gesteht er, daß er seine neue innere Welt (von der wir also wissen, daß sie längst entdeckt ist) durch starke alte Situationen sichtbar machen wolle. Aber wieder muß man ihn darüber belehren, daß nicht er dieses Mittel gefunden hat. Bei Ibsen scheint die sogenannte Handlung nicht selten einem Kolportageroman entnommen, und Schnitzler hat im ‚Ruf des Lebens' wie im ‚Weiten Land' plump theatralische Zusammenstöße mit solcher Ungeniertheit verwendet, daß er von den Goldmanns mit Sudermann verwechselt worden ist. Darüber ist selbstverständlich nicht zu reden. Hier ist im Augenblick auch nur wichtig, wodurch sich Heinrich Mann, der im Zuge der Ibsen und Schnitzler steht, von ihnen unterscheidet, unterscheiden muß, da er ja ihre Wirkung nicht entfernt erreicht.

Der Unterschied ist der, daß sie den Sardou, den sie irgendwie gebrauchten, zu verhüllen verstanden, und daß er das noch nicht versteht. Bei ihm sieht sich das Mittel zum Zweck wie Selbstzweck an, oder richtiger: es hört sich so an. Denn wenn bei Schnitzler Leidenschaften gekeucht, geflüstert, zwischen den Zähnen hervorgepreßt werden; wenn Gift herumgereicht, ein Dolch gezückt und ein Revolver ge- und entladen wird; wenn der Liebhaber hinter einem Vorhang hervor und der Gatte durchs Fenster springt: dann ist freilich die Geste genau so von Sardou wie bei Mann. Darin hat dieser Recht. Aber — aber die Rede ist von Schnitzler! Bei Mann ist auch die Rede häufig von Sardou (und manchmal sogar von Sudermann). Ich meine nicht etwa, daß die Schauspieler, die im Stück vorkommen, zögern sollten, in die geschwollene Sprache ihres Metiers zu verfallen: da es das Thema des Stückes verlangt, daß ihre Gefühle sich immer wieder übersteigern, so ist dieser gekräuselte Ausdruck ihr natürlicher Ausdruck. Aber gegen den Komödianten soll der Bürger in jeder Hinsicht kontrastiert werden, und in dieser Schicht ist es allerdings nicht möglich, daß der Geliebte die Geliebte „Unglückliche!" und den Nebenbuhler „Unglücklicher!" anredet. Von solchen Wendungen, die leider meistens länger geraten sind, ist der Dialog voll. Dazwischen stehen Sätze, so blitzend prägnant, daß sie jedem Roman von Heinrich Mann zur Zierde gereichen würden. Einem Roman! Sie fassen mit unübertrefflicher Schärfe weite psychologische Entwicklungen zusammen, von denen gewöhnlich nur gerade der nichts weiß, in dem sie sich vollzogen haben. Aber selbst wenn Menschen über die Klarsichtigkeit des Gefühls verfügen, die dieser freigebige Dichter ihnen verleiht, selbst dann ist es selten, daß sie ihr Gefühl so schrankenlos aussprechen, und nahezu undenkbar, daß sie es so druckreif aussprechen. Das müßte denn der Stil des ganzen Werkes sein! Zum Glück führt mindestens ein Drittel die einfache Sprache des Lebens, die zugleich die Sprache des Dramas ist, und daraus geht für mich hervor, daß Mann sie durchweg angestrebt hat.

Vorläufig also ist er noch rechts in die Theatralik, links in die Romanhaftigkeit geglitten. Davon hätte von Haus aus nicht viel Aufhebens gemacht zu werden brauchen. Ein Dichter dieses Ranges dürfte selbst für eine Arbeit seines eigentlichen Gebiets verlangen, daß man sich weniger mit ihren hoffnungslosen als mit ihren hoffnungsvollen Partien befaßt. Aber der Wahn von der neuen Gattung mußte ein für alle Mal zerstört werden. Erst jetzt wird zu sagen sein, was Heinrich Mann mit diesem Produkt einer alten Gattung gewollt hat.

Nicht mehr und nicht weniger, als zu zeigen: wie die Halbheit der Geringen alle Großen zur Lüge um ihrer höchsten Wahrheit willen herabzwingt, wie in dieser Welt tapfere Seelen die Wahrheit ihrer Persönlichkeit mit Lügen ihrer Lippen erkaufen müssen. Die siegreiche Schauspielerin Leonie Hallmann steht gegen die Durchschnittsmenschheit, die ihr Glanz und ihre Entrücktheit lockt, und bei der wieder sie Frieden, Wärme und Sicherheit zu finden hofft. Aber diese Sphären sind unvereinbar. Das wird mit schmerzhaftester Folgerichtigkeit dargetan. Da es Leonies Beruf ist, mit Gefühlen zu spielen, die sie nicht hat, so werden ihr im entscheidenden Moment die Gefühle nicht geglaubt, die sie hat, oder gar nur dann geglaubt, wenn sie auch diese spielt. Daran geht sie zugrunde, vielfach zerspalten, wie sie sich empfindet. Sie wird hin- und hergerissen zwischen Harry Seiler und Robert Fork, zwischen ihrem Menschentum und ihrem Künstlertum, zwischen Selbstbewunderung und Selbstverachtung und noch zwischen der Wollust und der Qual ihrer Zerspaltenheit. Sie braucht beide Männer um ihrer Gegensätzlichkeit willen: sie braucht Harrys Feinheit und Roberts Brutalität; sie braucht Reinheit und Lasterhaftigkeit, anbetendes Sklaventum und befehlendes Herrentum; sie braucht den Typus, auf den sie ‚fliegt', und den Typus, der erst lange um sie werben muß; sie braucht lodernde Flammen und ein stilles Herdfeuer. Sie belügt keinen, und nicht einmal sich selbst, wenn sie fast mit den gleichen Worten jedem von beiden gesteht, daß sie im ganzen Leben niemand

weiter als ihn geliebt habe. Aber sie ermattet sich zwischen beiden zu Tode, weil der grenzenlosen Aufrichtigkeit des Künstlers nicht das Vertrauen der Bürger zu dieser Aufrichtigkeit entspricht. Sie entgleiten und schwanken. Sie sind entweder zu weich oder zu kalt. Sie wissen nicht, daß problematisch organisierte Menschen, wie diese Leonie, nur die Umwege zum Ziel führen. Sie selber gehen den kurzen und geraden Weg von Impulsen zu Worten und von Worten zu Taten, und gehen irre, weil die Impulse schwach, die Worte zahm und die Taten klein sind. Es ist eine fast zu grelle Ironie, die Heinrich Mann zum Schluß gegen die Bürger kehrt, wenn er Robert Forks Frau es der toten Leonie zum Vorwurf machen läßt: nur sich gekannt, nur gespielt, sich sogar ihren Tod gespielt und nicht daran gedacht zu haben, daß sie, Herr und Frau Fork und Herr Harry Seiler, „fühlende Menschen" sind. Es ist eine überdeutliche Erklärung der dichterischen Absichten, die obendrein zu spät kommt. Der Dramatiker Heinrich Mann hat eben vorläufig noch zu selten die Fähigkeit, die unberechenbaren Plötzlichkeiten temperamentvoll handelnder Menschen anders als durch Knalleffekte, die jäh aufflutenden Stimmungen differenzierter Seelen anders als durch direkte Formulierungen auszudrücken. Die Personen eines guten Dramas haben Selbstverrat zu treiben und nicht vom Autor verraten zu werden. Daß der Verfasser der ‚Schauspielerin', an Handwerkszeug und Arbeitsmethode des Epikers gewöhnt, nicht durchweg kann, was er soll, scheint mir entschuldbar. Es ist ja viel, daß ers doch schon zu einem Drittel kann.

Das Theater in der Königgrätzerstraße hat sich mit der Tatsache der Aufführung ein größeres Verdienst erworben als mit der Art der Aufführung. Es schmälert von vornherein den Kredit eines Stückes, wenn man es am Montag und für eine einzige Sondervorstellung ansetzt, und es erhöht nicht die Verständlichkeit eines ausgesprochen geistigen Werkes, wenn man einzelne Rollen lieblos oder geradezu sinnwidrig besetzt. Auch ein unbegabterer Regisseur als Herr Bernauer

würde sich einen Kommerzienrat, eine Rivalin der gefeierten Leonie Hallmann und gar einen Dämoniker anders vorstellen, als sie uns hier gezeigt wurden. Wie viel mehr hätte für die äußere Irrwischhaftigkeit der Komödiantenpartei, für die äußere Solidität der Bürgerpartei geschehen können! Manchmal legt Heinrich Mann die Nerven seiner Menschen bloß, als ob er sie auf dem Seziertisch hätte. Dann fröstelt es uns. In diesen Fällen hätte jeder Darsteller seine Rolle besonders eindringlich, besonders drastisch ‚verkörpern' müssen. Was der Dichter gewollt hat, wurde ganz greifbar nur in dem leis philisterhaften Harry Seiler des Herrn Lindner und in der wundervoll zerquälten, kultiviert-hysterischen und auch wieder einfach rührenden Leonie der Frau Durieux.

NATHAN DER WEISE

Lessing hat es zwar nur vom Schauspieler ausdrücklich verlangt, daß er für den Dichter denken solle, wo diesem etwas Menschliches passiert sei. Aber es ist ja selbstverständlich, daß das auch, daß es zu allererst für den Regisseur gilt. Wofür ein denkender Regisseur bei ‚Nathan dem Weisen' zu sorgen hat, liegt klar auf der Hand. Das ist ein Mittelding zwischen Oper und Abhandlung. Zu allzu gutartig arrangierten Vorgängen wird eine Wortmusik gemacht, die ein bißchen holpert und trotzdem zur unbestochenen Nächstenliebe genau so unwiderstehlich aufreizt wie die Marseillaise zur Revolution. Ohne Zweifel: hier ist „Charakter und Geist und der edelsten Menschheit Bild". Aber ist das wirklich „alles"? Fehlt es den Personen oder doch einigen nicht an Körper? Nicht an Blut? Ist also das Bild nicht vielleicht bloß gezeichnet, statt gemalt? Wenn Hollaender die abstrakte, die lehrhafte Natur des Gedichts möglichst getreu treffen wollte, so ist gegen seine Inszenierung wenig zu sagen. Nur: daß es dann mit einer Vorlesung auch getan wäre. Sobald man überhaupt Dekorationen anfertigen läßt und Schauspieler zusammentrommelt, sollte etwas mehr erstrebt und er-

zielt werden. Hier riecht es nach Kalk. Der reiche Nathan, der ja wohl in Jerusalem seßhaft sein wird, hat kaum eine so uneingewohnte ärmliche Diele; und Saladin, mag er sich sein Schloß auch erst eben erobert haben, hat sicherlich von jeher Luxusbedürfnis genug gehabt, um sich gleich ein paar Teppiche an die kahlen Wände seines allzu engen Zimmers zu hängen. In dieser Unbehaglichkeit müßte es der Atmosphäre von „heiterer Naivität", die uns der red- und schreibselige Regisseur als Grundmotiv der Darstellung zugesichert hat, unter allen Umständen schwer fallen, zu entstehen und sich mitzuteilen. Hier soll sie herbeigezwungen werden und wird gerade dadurch weggescheucht. Nur von außen her sind allerlei humoristische Lichterchen aufgesetzt. Das steht nicht im gemessenen Abstand von Deklamatoren bei einander, sondern rückt familiär und liebevoll zusammen und betont diese Neuerung nachdrücklich. Das hockt sich mit untereinandergeschlagenen Beinen hin und macht dazu verschmitzte Gesichter. Das schickt sich an, Kindertänze aufzuführen und auf die Palmen zu klettern. Das gestikuliert und tollt umher und zerreißt sich und erreicht, daß wir langsam schwermütig werden. Hätte Hollaender jemals eine gute Aufführung dieses Stückes gesehen, so würde er sich zwar nicht einbilden, daß er jenen Ton von heiterer Naivität „gegen die Tradition" angeschlagen habe; wohl aber würde er wissen, wie dieser Ton auf der Bühne zum Klingen zu bringen ist. Es ist nur nötig, daß neun herzhafte Schauspieler halbwegs das Maß für Lessings Figuren und dazu die Fähigkeit haben, seinen ziemlich unsterblichen Text gläubig zu durchfühlen und kraftvoll, schön und menschlich zu sprechen. Nur . . .

Familie Saladin ist ganz unmöglich. Man dürfte nicht daran erinnern, mit welcher inneren Anmut früher Maximilian Ludwig und die Poppe die Geschwister und ihr freundschaftliches Verhältnis dargestellt haben, wenn Hollaender für diese Rollen nicht die Herren Moissi und Winterstein, die Damen Dietrich und Heims zur Auswahl gehabt hätte. Was ist ein Saladin, der nicht eine selbstverständliche Über-

legenheit über den Tempelherrn hat? Eine Sittah, deren Altjüngferlichkeit nicht durch Esprit gemildert ist? Leider sind das erst zwei von den sechs Gestalten, die ausfallen. Der Patriarch ist für uns belustigend, für Nathan beunruhigend: Herr Tiedtke aber, ein sonst so zuverlässiger Charakteristiker, wirkt weder gefährlich noch komisch. Auch auf die Dame Daja, über die jeder von uns schon herzlich gelacht hat, müssen wir verzichten: Frau Kupfer macht sie mit einem nichtssagenden Dauergrinsen ab. Die volkstümlichsten Typen sind plötzlich lederne Gesellen geworden — woher um Himmels willen soll die heitere Naivität da kommen? Zierig und dalbrig ist Camilla Eibenschütz darum bemüht. Zum Schluß wird endlich der ersehnte Eindruck — heiterer? der heitersten Naivität erzielt. Recha heißt plötzlich — wie? Blanda von Filneck. Wir alle glaubten: Kiewe Cohnreich. Man kann sich denken, wie vortrefflich Bruder Kayßler zu der Schwester paßt. An sich betrachtet, ist Herr Kayßler nahezu ein idealer Tempelherr. Zwar hat er nicht einen orientalischen Vater und eine deutsche Mutter, sondern ein kerndeutsches Elternpaar gehabt; zwar ist seiner Zärtlichkeit zu Recha eine Dosis Süßlichkeit beigemischt (durch die sich dieser Schauspieler gewöhnlich davor schützt, gar zu barsch zu werden); zwar weiß man nicht, woraufhin Nathan behauptet, daß Wolf sich so die Brauen mit der Hand gestrichen habe, da er den Tempelherrn ja nur in unserer Gegenwart gesprochen und dieser sich kein einziges Mal die Brauen mit der Hand gestrichen hat. Aber im Grunde erhöht es noch das Verdienst des Herrn Kayßler, daß er sich so ehrwürdiger Charakterisierungsmittel entschlagen und seinem Ritter trotzdem die leibhaftigste Realität geben kann. Er hat die rauhe Tugend und den guten trotzigen Blick, er ist der plumpe Schwabe und der deutsche Bär. An diesem Theaterabend ist eine größere Freude als die: Herrn Kayßler poltern, lachen und einherstampfen zu hören, höchstens die: ihn das alles neben Pagays Klosterbruder tun zu sehen. Wir kennen diese tröstliche Menschenoffenbarung seit Jahren; aber sie ist nicht schwächer geworden.

Dabei fehlt dem alten Pagay bekanntlich das wichtigste schauspielerische Mittel: das Organ. Mit seiner bis zur Tonlosigkeit eingerosteten Stimme muß er die Worte aus einer hohlen Brust heraus mehr stoßen als sprechen. Wie er trotzdem moduliert und schattiert, weil die lebhaften Äuglein mit der behenden Mannigfaltigkeit des Ausdrucks das Manko ersetzen: das ist nur erstaunlich; wie aber diese Äuglein dem treuen Gesichte einen Zug frommer Milde aufprägen: das ist wunderschön. Von Kayßler und Pagay und gar von ihnen gemeinsam wurde das programmatisch verkündete Ziel der Aufführung mühelos erreicht. Wenn also die Schauspieler ihre Natur nicht ohne weiteres daraufzutreibt, so wirds kein noch so witziger Regisseur erjagen. Auf seine neue Auffassung des Derwisch hat sich Hollaender wahrscheinlich viel zugute getan. Wegener unterschied den Derwisch von allen früheren Derwischen, nur leider auch von allen seinen früheren Gestaltungen. Er hätte, so wie er ist, ein herrlicher Derwisch sein müssen — erdig, sonnig, stürmisch: er war ein entsetzlicher — clownhaft, gewaltsam, eunuchisch. Besonders sein Falsett ging auf die Nerven. Gab es bei den Proben kein einziges musikalisches Ohr, das empfand, wie nötig es gewesen wäre, gegen Bassermanns ungleichmäßiges Organ ein schweres, volles, ausladendes Organ, wie eben Wegeners, zu setzen, und wie sinnlos es ist, diesem Organ ohne jede Not grelle, spitze, quiekende Fisteltöne abzuzwingen? Mag sein, daß man im Deutschen Theater gar nicht merken würde, was einem in den Kammerspielen ganze Szenen verdirbt.

Auch Bassermann schien bald durch den Raum, bald durch die Trockenheit und Glanzlosigkeit der meisten Partner beengt zu sein. Er tastete, traute sich manchmal nicht recht aus sich heraus und wurde kaum mehr als ein halber Nathan. Vornehmlich darum, weil er für sein Teil die konfessionellen Verschiebungen der Aufführung mitmachte. Er hieß gar nicht Nathan, sondern etwa Friedrich Christian Wilhelm. Für mich wenigstens gewann der Mann keine Existenz. Er war nie mit Kamelen durch die Wüste gezogen, hatte nie kostbare

Stoffe eingekauft und wurde zu Saladin wirklich nur gerufen, um eine Parabel musterhaft zu zergliedern und machtvoll zu steigern. Seine Hände waren rein von Geld. Es ist ein Dilemma. „So ganz Stockjude sein zu wollen, geht schon nicht"; denn Nathan ist Freigeist und Kosmopolit. Es ist der Fall der meisten jüdischen Darsteller, die selten imstande sind, sich über ihre Nationalität emporzuschwingen. „Doch ganz und gar kein Jude, geht noch minder." Das ist Bassermanns Fall, dessen schauspielerische Meisterschaft ich an vielen Stellen bewundere, dem die Liebenswürdigkeit aus den Augen strahlt, der die Noblesse eines Grandseigneurs hat und die Gutmütigkeit, vielleicht die Güte selber ist. Aber ich werde nicht warm. Was mir fehlt, sind die Merkzeichen, die Blutkörperchen, die Imponderabilien, die Nerven und die Striemen meines Stammes. Es ist ein Nathan für Christen. Hollaender hat sich begeistert zu ihm bekannt.

DER ROSENKAVALIER

Jetzt haben auch wir ihn und können froh und dankbar sein. Das Entzücken, in dem man aus der dresdener Generalprobe lief, hat sich zum zweiten Mal eingestellt. Das spricht für das Werk, das nicht auf den Reiz der Überraschung angewiesen ist; aber es spricht nicht minder für die berliner Aufführung, die selbst die mürrischsten Gesellen unter den Musikkritikern zu Straußens Oper bekehrt hat und mir zum ersten Mal einen Lobgesang auf den Grafen Hülsen entlocken wird. Es war ein Sieg, dem sogar die letzte Bestätigung nicht fehlt: der Geifer Oscar Blumenthals, der auf die Welt gekommen ist, um Kunstwerke als solche kenntlich zu machen. Das Leben ist ein Labyrinth, der Künste sind viele und ihre Erzeugnisse bunt und trügerisch. Man wüßte nicht, wie man sich zurechtfinden, wie man Kunst und Kitsch unterscheiden sollte, wenn eben nicht der Dichter des ‚Weißen Rößls' wäre. Wo er hinschimpft: da kniet nieder und betet an.

Im Anfang war das Wort. Hofmannsthal hat als freiwillig

dienender Künstler und nicht als beauftragter Librettist eine ‚Komödie für Musik' geschrieben. Stil und Ton, Inhalt und Kolorit stellen diese Komödie ungefähr zwischen den ‚Abenteurer und die Sängerin' und ‚Cristinas Heimreise', deren Bedeutung sie gar nicht erreichen will. Der Zusatz: ‚für Musik' kündigt schon an, daß auf die Würden einer selbständigen Dichtung verzichtet wird. Diese Entsagungsfähigkeit, von der nicht gut anzunehmen ist, daß Impotenz sie erzwungen hat, sollte Nachahmung finden. Unsere Opernliteratur könnte aufblühen. Es fehlt uns nicht an begabten Opernkomponisten: es fehlt diesen an ebenbürtigen literarischen Helfern. Schillings etwa ist noch immer an seinen Büchern gescheitert. Hofmannsthal also hat sich stark genug gefühlt, den Bannfluch Stefan Georges und der Kleinsten von den Seinen zu ertragen, die Straußens Genossen des Hochverrats zeihen. Wie töricht! Es gibt kein künstlerisches Genre, das einen Mann erniedrigt; es gibt nur Männer, die ... Hofmannsthal war ein schlechter Kunsttheoretiker, als er Strauß erlaubte, seine atmende und gradgewachsene ‚Elektra' lange nach der Entstehung mit Haut und Haaren zu vertonen; aber er war kein schlechter Künstler, als er für Strauß den ‚Rosenkavalier' verfaßte.

Das Wien Maria Theresias wird lebendig. Die Alltagssprache der Zeit ist mit allen Finessen nachgebildet, und diese teils zu altertümelnd, teils zu prosaisch klingende Sprache hat Hofmannsthal dadurch komponierbar gemacht, daß er sie in freie Rhythmen gegliedert hat. Der Charakter der Zeit ist nicht schlechter getroffen. Wie im Rokoko immer der Zartheit die Derbheit, dem Seufzer die Zote, dem Nymphlein der Faun nah benachbart ist, so stehen auch in diesem wienerischen Rokoko grobe Elemente neben den feinsten, drastische neben den innigsten, und was heiter aussieht, ist eigentlich traurig und umgekehrt. Hier ist wahre Tragikomödie. Dieses gehetzte und hetzende Treiben, dieses Durcheinander von keimenden Gefühlen und Resignationsstimmungen, von wildem Zorn und derbem Gelächter, von Leichtsinn und

Schwerblütigkeit, von Habgier und Liebe, von abgezirkeltem Zeremoniell und lasterhafter Zügellosigkeit, von beruhigtem Alter und unschuldiger Jugend und lüsternem Alter und Treibhausjugend, dieses Getümmel von Intriganten und Tenören, von Aristokratie und Gesinde, diese Abwechslung von geräuschvollen Empfängen und intimen Zärtlichkeiten und wieder von jauchzender Lust und wühlendem Schmerz und lächelnder oder elegischer Lösung des Schmerzes: das ist ein Abbild des Lebens, das ist, wie Hofmannsthal es früher einmal genannt hat, das kleine Welttheater. Das alles ist mit einer Maëstria gemacht, die man als Kenner artistischer Absichten und Wirkungen bestaunen würde, wenn man nicht als einfacher Mitmensch so ergriffen wäre. Ich werde nicht von der Musik sprechen; aber was ich hier zum Ruhm des Werkes sage, gilt erst, nachdem Hofmannsthals ungewöhnlich geglückte Vorarbeit von Richard Strauß volles Leben, Reichtum, Duft und Seele empfangen hat.

Die sogenannte Handlung? Der Rosenkavalier ist der siebzehnjährige Graf Oktavian Rofrano, der dem Fräulein Sophie von Faninal die silberne Werbe- und Verlobungsrose des alternden Barons Ochs von Lerchenau überbringen soll. Es gibt zwischen diesen beiden jungen Menschen Liebe auf den ersten Blick, die glücklich endet, weil Rofrano die Sophie dem grauen Trottel und sich selber einer reifen Feldmarschallin zu entwinden weiß. Diese Vorgänge, die Vermummungen und Belauschungen und Verwicklungen und Zweikämpfe und Zaubereien theatergemäß machen, sind nicht etwa bloß spaßhaft. Wenn der Lerchenauer, der es auf die Mitgift seiner kleinen Base Sophie abgesehen hat und zugleich der Schürze des verkleideten Rosenkavaliers nachjagt, zum Schluß um alles betrogen ist, dann steht ein armseliges Menschenkind da, mit dem man trotz seiner Scheußlichkeit Mitleid hat. Das ist ein Augenblick. Was aber durch das ganze Stück geht und tönt und trauert und uns Tränen kostet, weil es sich selbst die Tränen tapfer verbeißt, das ist die Einsicht der Feldmarschallin in das Los der Frau, der die

Haut früher welkt als das Herz. Ihre gefaßte Wehmut untermalt die Fröhlichkeit des Textes und der Partitur dunkel, aber nicht zu dunkel. Vielleicht ahnt die Feldmarschallin mit tröstlicher Genugtuung, was wir wissen: daß Oktavian nicht vom Stamm des Cherubin ist, der seinem Bärbchen treu bleiben wird, sondern vom Stamm des Faublas, der seiner Sophie schon während der Flitterwochen untreu werden, und dessen Amouren ein anderer Louvet de Couvray bedichten wird. Welch ein Dickhäuter muß einer sein, um vom Reiz dieser Fabel und ihrer sublimen musikalischen Verschlingungen, Abzweigungen, Durchleuchtungen und Ausdeutungen nicht berührt zu werden! Wie verkümmert muß ein Organismus sein, der bei diesem Schmaus aller Sinne stumpf bleibt und sich langweilt!

Denn tatsächlich haben Strauß und Hofmannsthal es angestrebt, alle Sinne zu beköstigen. In Dresden hatten sie mit Hilfe von Reinhardt, Roller, Seebach und Schuch eine musikdramatische Bühnentotalität zustandegebracht, auf der kunstgöttliche Gnade sichtbarlich ruhte. Roller hatte Inhalt und Stimmung des Werkes in drei kostbare und zeitechte Bilder gefaßt, der Graf Seebach hatte in diese Bilder ein Ensemble von blühenden Stimmen gestellt, und Reinhardt hatte den Besitzern dieser Stimmen jede opernhafte Steifheit genommen, um sie zu anmutigster Ungezwungenheit zu befreien. Der Ton des ersten Bildes war golden, des zweiten porzellanen, und das dritte hatte jene nächtliche Anrüchigkeit eines kuppierischen Gasthauszimmers, die wir aus ‚Cristinas Heimreise' kennen. Alles war ins Große gereckt und behielt doch die Zierlichkeit des Rokoko. Durch diese Räume flutete und wallte und wogte es von farbigen und blassen, zierlichen und grotesken, leidenschaftlichen und beherrschten Menschen und Puppen, denen man anmerkte, daß Reinhardt sie aufeinandergestimmt hatte, daß sein Temperament sie zusammenballte und durcheinanderwirbelte. Schuch schließlich leitete mit gesänftigtem Feuer sein Orchester und seine Sänger. Jeder Teil hatte seine Schönheit für sich, und alle griffen in

mustergültiger Geschlossenheit in einander. Im Gleichmaß, in der Abgetöntheit, in der Begeisterung und der angespannten Energie sämtlicher Kräfte auf, hinter und vor der Bühne lag der Zauber dieser Vorstellung. Es schien nicht möglich, sie zu erreichen, geschweige denn zu übertreffen.

Die berliner Aufführung ist auf eine andere Art nicht minder wertvoll. Sie ist nicht so fein und nicht so leicht, sie schwebt nicht, und es haben nicht so zarte Künstlerhände jede Einzelheit betreut. Aber sie beweist, daß die dresdener Aufführung doch in einer bestimmten Hinsicht zu überbieten war. Nicht nur, daß Strauß offenbar in zahlreichen deutschen Städten gesehen hat, was Eindruck macht, und daß er darum in Berlin jeden legitimen Effekt mit einer Schärfe herausarbeiten lassen konnte, für die in Dresden einfach die genaue Kenntnis der Publikumsempfänglichkeit fehlte — nicht nur das ist es. Es hat auch eine Verschiebung des Schwergewichts stattgefunden, die den burlesken Szenen von Nutzen ist, ohne den sentimentalen zu schaden. Jetzt sehen wir, daß in Dresden von dem Dreigestirn Siems-Osten-Nast ein Glanz ausging, der die Männer mehr als nötig, mehr als richtig beschattete. Bei uns ist Ochs von Lerchenau kein père noble, sondern ein oesterreichischer Falstaff in den besten Jahren, Herr von Faninal kein bescheidener Hausvater, sondern ein rücksichtslos auftrumpfender und aufstampfender Haustyrann. Mit prachtvoll festem Griff haben Knüpfer und Hoffmann die Figuren an sich gerissen. Wenn sie erscheinen, wenn sie mit der Wucht ihrer Stimmen und ihres Humors einhergefahren kommen, dann ist es immer, als ob Sturm und Sonne das melancholische Gewölk eines üppigen Lyrismus in dem Augenblick zerteilten, wo es zu dicht zu werden droht. Sie reinigen die Luft und berechtigen das Gewölk, sich von neuem zu bilden. Es zeigt sich, daß es am Himmel einer dramatischen Landschaft gar nicht wetterwendisch genug zugehen kann. Vielleicht hat es auch einen ähnlichen Vorteil für das Werk, daß Muck jünger ist als Schuch. Schuchs breitere Tempi wiegten wundervoll ein. Muck ist nervöser

und setzt die Lustigkeit gegen den Ernst kräftiger ab — wobei schwer zu entscheiden ist, ob mit dieser klaren Kontrastierung er sich der Regie oder die Regie sich ihm angepaßt hat. Schließlich bleibt es ja gleichgültig. Die Hauptsache ist: es gibt eine Einheit, wie wir Berliner sie in einem Opernhaus noch nicht erlebt haben, weil Hans Gregor, dem sie vorgeschwebt hat, zwar niemals die dramatischen, aber in jedem anspruchsvollen Falle die musikalischen Mittel gefehlt haben. Mag sein, daß auch hier die Unersättlichkeit sich zu beklagen hat: Lola Artôt de Padilla ist als Rosenkavalier — zufällig bloß heute oder überhaupt — weder ganz auf der Höhe der Aufgabe noch ihrer eigenen Leistungsfähigkeit, und Fräulein Claire Dux als Sophie greift nicht ordentlich durch. Tut nichts: die Hempel wiegt alles auf. In Pisa habe ich einmal Kirchenglocken gehört, die von der Mischung ihres Metalls oder von der atmosphärischen Gunst gerade dieser Stunde einen Klang hatten — so rein, so hell, so überirdisch, daß ich niemals geglaubt hätte, ihn in einer menschlichen Stimme wiederzufinden. Irgendwo hat die Hempel diesen Klang in ihrer Stimme — aber welche Klänge hätte sie nicht! Wer Susannens Gartenarie von ihr kennt, versäumt nur schweren Herzens einen ihrer Abende. Durch Straußens Marschallin hat sie auch die Schauspielerin in sich entdeckt. Vor sieben Wintern war sie in Reinhardts ‚Sommernachtstraum' eine Choristin wie viele. Sie ist unter unseren Augen flügge geworden. Jetzt fliegt sie davon.

Und das ist der bittere Nachgeschmack, den dieser festliche ‚Rosenkavalier' — glänzendes Schaustück und hohes Kunstwerk zugleich — bei aller Süßigkeit in uns zurückläßt, daß wir fragen: Ist eine Stadt von der Größe und dem Reichtum Berlins wahrhaftig nicht in der Lage, eine Wohltäterin ihrer Bevölkerung wie diese Frieda Hempel dauernd an sich zu fesseln? Und dürfen Aufführungen von diesem Rang, von dieser Reife, für die das Theater des deutschen Kaisers alltäglich die künstlerischen wie die materiellen Kräfte hätte, uns wirklich nur alle Jubeljahre und nicht ein-

mal alle Jubeljahre beglücken? Hat die preußische Hofoper nicht am Ende doch die Verpflichtung, diese Sorgfalt, dieses Verständnis, diese Opferwilligkeit und diese Vertiefung genau so wie dem Richard Strauß, der in der Mode ist, den Mozart, Gluck und Verdi zugute kommen zu lassen? — die immer wieder in die Mode gebracht werden müssen, wenn sie jemals haben verdrängt werden können!

AGNES BERNAUER

Hie Mensch, hie Menschheit! Hie Mannesrecht, hie Fürstenpflicht! Hie Leidenschaft, hie Staatsraison! Kühl, klar und scharf stellt Hebbel diese Antithese auf. Wer in der Mitte des dritten Aktes noch nicht weiß, worauf der Dichter hinauswill, den belehrt ein Redekampf zwischen Herzog Albrecht und Kanzler Preising: „Ich soll dem Weibe, mit dem ich vor den Altar trete, so gut wie ein anderer Liebe und Treue zuschwören — darum muß ichs so gut wie ein anderer selbst wählen dürfen!" „Ihr sollt über Millionen Herr sein, die für Euch heute ihren Schweiß vergießen, morgen ihr Blut verspritzen und übermorgen ihr Leben aushauchen müssen: wollt Ihr das alles ganz umsonst? Einmal müßt Ihr auch ihnen ein Opfer bringen." Unsere Antwort wäre: wo denn geschrieben steht, daß jene Millionen Schweiß und Blut und Leben lieber für den Gatten einer Fürstentochter als für den Gatten einer Bürgerstochter lassen würden. Aber darauf kommt der junge Herzog nicht. Er prüft und zweifelt nicht — er glaubt. Auch Hebbel ist konservativ und gläubig. Er rührt nicht an den Schlaf der Welt. Vor alters ist einmal beschlossen worden, daß Herrscher gleichgeborene Frauen haben müssen, und so ists recht — so ists vernünftig, eben weil es ist. Aus Gründen der Vernunft, die unvernünftig sind, wird Schönheit, Licht und Wärme aus der Welt geschafft, wird Agnes hingemeuchelt. Albrecht, ihr Gatte, müßte unversöhnlich rasen. Hätte Hebbel dieses deutsche Drama ausgedichtet und nicht bloß gedacht, dann würde es ja wohl

so sein. Aber vor dem Ende zaudert er hamletisch, wägt er ab und grübelt nach Gerechtigkeit. Auf fünfthalb Akte, die in Augsburg, München, Vohburg, Regensburg und Straubing spielen, folgt ein halber Schlußakt, dessen Schauplatz das Gehirn des Dichters ist. Hier ist Herzog Albrechts Haltung zwar von höchster Sittlichkeit, aber — aber auch unmenschlich. Die Verkürzung, die der Dichter vornimmt, nimmt er gar zu heftig vor. Bis dahin hat jeder Vorgang dieses Dramas so viel Zeit gebraucht, wie er in Wirklichkeit gebrauchen würde. Plötzlich überschlägt der Dichter Jahre. Er ersetzt den blut- und lebensvollen Gatten eines Frauenwunders ohnegleichen, der vom grauenvollsten Mord ins Mark getroffen ist, zu unversehens durch den Erben Bayerns, der erst nach lange durchgelittenem Schmerz und mit verharschten Wunden, weise, mild und resigniert das Wohl des Landes über sein privates Unglück stellen würde. Albrecht, ein simples Menschenkind, wird, eins, zwei, drei, groß und abscheulich. Wenn man sich fragt, warum man schließlich unergriffen bleibt: da liegt der Grund. In Handlungsweise und Geschick jedwedes Dramenhelden müssen wir uns selber wiederfinden. Der Grieche Gyges und der Lyderfürst Kandaules sind mir Brüder, weil ihre Taten, ihre Leiden täglich irgendwie auch meine werden können. Der alte Herzog Ernst, der Schleier, Kronen, rost'ge Schwerter höher achtet als ein blühend junges Menschenleben, und sein Sohn Albrecht, ders begreift und reuig vor dem Vater niederkniet: sie sind für mein Empfinden Posten im Exempel eines Dichters, der aufhört, es zu sein, sobald die Rechnung aufgeht.

Und doch! Noch Hebbels Homunculi haben mehr Existenzberechtigung, weil sie zum mindesten den Geist ihres Ersinners haben, als die drallsten Geschöpfe der meisten übrigen Dramatiker. Darum sollte man ein Theater, das Hebbel spielt, ohne es eigentlich nötig zu haben, auch dann nicht entmutigen, wenn es nichts weiter als den guten Willen hätte. Hebbels Worte deutlich zu hören, wäre ja schon Gewinn. Aber an der Aufführung des Neuen Schauspielhauses

ist diesmal mehr zu loben. Zunächst hat man das allzu aus-führliche Stück mit Geschmack und Geschicklichkeit auf das Maß eines Theaterabends, auf dreizehn gedrungene Bilder gebracht. Diese Bilder sind in Rahmen gefügt, die manchmal heben und niemals drücken. Mit den sparsamsten Mitteln hat Herr Svend Gade eine mittelalterliche Atmosphäre geschaffen, die nur einmal sich nicht in einem Theater des Jahres 1911, sondern des Jahres 1861 auszubreiten scheint: da nämlich, wo die Zuschauer des Turniers von Regensburg auf den Prospekt gemalt sind — wie wenn es nicht wesentlich schwerer wäre, diese Zuschauer für Menschen zu nehmen, als sich die nötige Menge Volkes hinter dem Vorhang zu denken. Daß die Drehbühne blitzschnell funktioniert, erhöht den Eindruck, den von den Darstellern keiner schädigt, und den drei nachdrücklich fördern. Wenn man vor Frau Erika von Wagners Agnes die Augen schlösse, so wäre sie verloren; wenn man sich bei ihren Reden die Ohren zuhielte und immer nur ihren Partnern zuhörte, so könnte man sich diese passive Figur nicht bezaubernder wünschen. Nach drei Rollen läßt sich leicht feststellen, daß wir es hier nicht mit einer Schauspielerin zu tun haben; aber gerade in Berlin, wo Häßlichkeit fast schon eine Empfehlung für die Bühne ist, können wir auch Schau-Spielerinnen gebrauchen. Herr Willy Loehr wirkt vorläufig wie ein feisterer und trotzdem intelligenterer Christians ohne Manieriertheit und Gefallsucht. Für Herzog Albrecht war ihm günstig, daß er weniger jung aussieht, als die Gestalt gemeint ist, weil dadurch die Unglaublichkeit der letzten Szene abgeschwächt wird. Alles in allem aber sind mir die alten Mitglieder des Neuen Schauspielhauses lieber als die neuen. Herr Lind als Bernauer: ein ehrenfestes Haupt von hitzigem Bürgerstolz, ein herzlich guter Vater und ein Mann, dem die Beschäftigung mit der Antike durchaus zuzutrauen ist. Herrn Ziegels Kanzler: ein feiner Graukopf voll von Menschlichkeit, die hier und da ein bißchen übertropft. Am wuchtigsten Herrn Hartaus Herzog Ernst. Tief aufgewühlt und dennoch streng und karg gefaßt.

In jener letzten Szene — über die kein Mann und keine Frau hinwegkommt — deklamiert er, weils unmöglich ist, sie durchzufühlen. Bis dahin hat sein bloßer Anblick schon gebannt. Nie gibt er einen ‚Herzog', immer einen Menschen. „Alles, was den Staat angeht, läßt die Menge kalt", schrieb Hebbel nach der münchner Aufführung an seine Frau. In Berlin wars umgekehrt: hier hat nur, was den Staat angeht, die Menge und den Kenner interessiert.

HERMANN, STERNHEIM UND BASSERMANN

Schäm' dich, Georg Hermann. Erfolge verpflichten. Ich weiß nicht, wie mir dein Jettchen Gebert erschienen wäre, wenn ich die Fähigkeit gehabt hätte, mit kritischen Augen auf sie zu blicken. Aber ich blickte mit einem stadtgenössischen und einem glaubensgenössischen Auge auf sie, und beide gingen mir über vor Vergnügtheit und Ergriffenheit. Ich konnte mich um so unbedenklicher hingeben, als zum Glück kein Blatt Romankritiken von mir verlangt. Jetzt aber, wo mich keine Konfession und keine Lokalfarbe besticht, muß ich mithelfen, die öffentliche Meinung über dein Lustspiel zu machen. Die Freude an dieser Tätigkeit entspricht genau der Freude, die du mit deiner Arbeit bereitet hast. So etwas tut man doch nicht. Das schreibt man als iuvenis obscurus, entfaltet dabei unter allen Umständen ein bißchen mehr Witz und Geschmack und läßt es sich eines Tages, weil Not am Gelegenheitsdichter ist, für ein Familienfest entreißen. Die Tanten werden sich über deine Moral entsetzen, ein paar apoplektische Onkels aber werden entzückt sein, wie es die neue Richtung abbekommt. Beides wird dich verführen, eine richtige Aufführung für möglich zu halten. Nur eine kluge Cousine, die es gut mit dir meint, wird dich warnen: sie wird dir erklären, daß deine Satire nicht allein über die Maßen schwächlich, sondern auch völlig schief geraten ist, daß ihre Stumpfheit noch durch ihre Unappetitlichkeit überboten wird, und daß du das — wie ist es möglich! — gar

nicht merkst. Du wirst knurren und wirst doch am Ende kuschen (weil, nebenbei, kein Thespis eines Unbekannten Dramen liest). Aber wartet nur, balde! Es kommt, wie es kommen muß. Ein paar Jahre später bist du berühmt, umworben, kritiklos, dem Einfluß der klügsten Cousinen entrückt, Schliemann deines eigenen Schreibtischs und reif für den Durchfall. Er kam, wie er kommen mußte — und unter achtungsvollen Grabgesängen bevölkerte sich Meinhards Totenreich.

Rosen aber für den Scheitel des Herrn Sternheim. Dieser Autor hat es abgelehnt, sich über seine ‚Kassette' selber zu äußern, weil am Tage nach der Premiere in der berliner Presse stehen werde, was über sein Werk zu sagen ist. Zu seiner Entschuldigung: er ist nicht von hier. Heute wird er wohl nicht mehr glauben, daß von ihm die Mißgeburt stammt, die in den meisten Morgenblättern als Komödie von Carl Sternheim verhöhnt worden ist. Er hat in Wahrheit einen Wurf getan, wie wir ihn lange nicht erlebt haben. ‚Der Riese' desselben Dichters war eine Talentprobe, die viel erwarten ließ; aber das doch nicht. Nicht diese unerbittliche Härte, nicht diese zähe Leidenschaftlichkeit, nicht diesen spielenden Reichtum bei aller Starrheit eines einzigen Motivs. Denn es geht ja nichts weiter vor, als daß eine Aussicht zur fixen Idee wird, daß ein Trieb hypertrophisch entartet, daß ein leichter, luftiger Schneeball zur bedrohlichen Lawine anschwillt. Wer hätte das von Heinrich Krull gedacht! Dieser rötlich-blonde Oberlehrer kommt gesund und munter von der Hochzeitsreise mit der zweiten, zwanzig Jahre jüngeren Frau zurück, erfährt, daß seine Tante Elsbeth ihr Vermögen, das er erben möchte, in die gemeinsame Wohnung hat transportieren lassen, und malt sich die Wonnen seiner gesicherten Zukunft mit einer so brennenden Gegenständlichkeit aus, daß sein armes Hirn davon versengt zu werden anfängt. Es wird ein Aschenhäuflein sein, sobald die Tante mitteilt, daß sie ihn enterbt hat. Da Sternheim kein plumper Handwerker ist, so sehen wir nur, wie die Tante den Partherpfeil aus dem Köcher

zieht, nicht, wie der Neffe getroffen wird. Ich habe sogar den Verdacht, daß selbst diese Vorbereitungen für das Publikum geschehen. Dem Stil der Komödie, die Marotten und Einbildungen für Wirklichkeiten nimmt und gibt, entspräche mehr ein irgendwie gespenstischer als dieser kompakte Abschluß. Das Ziel der Vorgänge ist ja ohnehin nicht zweifelhaft. Überraschungen entstehen hier auch nicht daraus, daß etwa der Weg zu diesem Ziel unerwartete Wendungen nimmt. Trotzdem fünf Akte gefüllt sein wollen, hat Sternheim keinerlei theatralische Hilfsmittel nötig. Er verwickelt nicht — er entwickelt: das ist alles. Er faltet sein Thema aus einander. Überraschungen, die sein müssen, weil Abwechslung sein muß, entstehen einfach daraus, daß sich überall auf jenem Wege die weitesten Ausblicke eröffnen.

Es ist erstaunlich, welche Perspektive allmählich diese simplen Menschen, diese alltäglichen Begebnisse, diese Requisiten bekommen. Tante Elsbeth, die sich teuflisch rächt, weil man sie „nicht um ihrer selbst willen" geliebt hat, ihr Neffe Krull, der sich aus Habgier von früh bis spät vor ihr demütigt, und sein Schwiegersohn, dem er vor Toresschluß schnell auch noch die Seele verwüstet: die drei werden zu Repräsentanten der Menschen, die krüppelhaft blind, schäbig und schlecht sich und einander quälen, statt vernünftig, hilfreich und gut zu sein. Die wilde Jagd nach dem Gold, in die sich hier Bürger mit gesicherter Existenz bis zur Besinnungslosigkeit stürzen, wird zum Abbild des Lebens, das immer das Mittel zum Zweck erniedrigt. Und die Kassette? Sie bedeutet erst recht mehr als sich selbst. Sie braucht nicht nur bayrische Staatspapiere zu enthalten: es können noch wert- und wesenlosere Dinge sein, um derentwillen man das Leben versäumt. Mit solcher Kassette wird jede Frau als ein Stück Natur von dem verbohrten, im Instinkt geschwächten Männervolk betrogen. Es ist eins von den vielen Verdiensten des Dichters, daß er diese seine Tendenz nicht überspitzt und übersteigert: daß er den Mann nicht etwa zwischen Weib und Welt stellt, sondern zwischen Weib und Scheinwelt.

Aber eigentlich war das niemals eine Gefahr, weil Sternheim von Menschen ausgeht und nicht von Absichten. Wir sind bei ihm in der dünnen Höhenluft einer Intelligenz, die trotz allem satirischen Ingrimm die Fähigkeit bewahrt, sich von den Erscheinungen zu distanzieren. Während gewöhnlich in die Erscheinungen eine allegorische Bedeutung hineingetragen wird, wachsen sich hier die Erscheinungen wie von selbst zu Symbolen aus. Bei jener scharfen, finsteren und galligen Intelligenz ist es fast rätselhaft, bei dieser anschauenden Gelassenheit ist es wieder ganz selbstverständlich, daß wir schließlich in einen prachtvollen Wirbel gerissen werden, der wie das Chaos selber und doch künstlerisch beherrscht und zweckvoll gesichtet ist. Nur könnte ich ebensogut das eine selbstverständlich und das andere rätselhaft nennen. Aesthetische Wirkungen bleiben letzten Endes unerklärlich. Man spricht nicht umsonst von göttlichem Funken. Dieser Carl Sternheim hat ihn. Wie kommt es, daß sein Stück wie Dunst und glühendes Erz zugleich ist? Daß man an Heinrich Mann, an Goldoni, Balzac, Molière, E. Th. A. Hoffmann und Thomas Theodor Heine denkt, und daß dieser Sternheim trotzdem kein Eklektiker ist? All das ist nur des Stückes Kleid und Zier. Sternheim ergötzt sich und uns mit spaßhaften Lichtbrechungen, ulkigen Schattierungen, bizarren Projektionen und parodistischen Verkürzungen, die ja wohl von klassischer, romantischer und moderner Literatur und Malerei beeinflußt sein mögen. Er umspielt sein Thema mit Witz und mit Witzigkeiten, mit einem bewußt kuriosen Pathos und schillernden Exzessen einer Sprachgewandtheit, die selbst aus den trockensten Ausführungen über die Zinsgarantien der bayrischen Forsten eine Fülle komischer Wirkungen schlagen kann. Immer wieder aber packt er dieses sein Thema mit eiserner Faust und hämmert es, daß die Funken, eben die göttlichen Funken sprühen. Er hat den Griff, mit dem man die großen Komödienstoffe an sich reißt, und schon jetzt die Meisterschaft, mit der man ihnen ihre endgültige Form für ein oder mehrere Jahrhunderte gibt. Nichts törichter, als gegen die ‚Kassette' den

‚Geizigen' auszuspielen! Wenn man ihn nach ihr zur Probe aufführte, so würde sich zeigen, daß er tot und in ihr wieder auferstanden ist — wie die antike Iphigenie in der Goetheschen. Es ist ein Fall, der in künftigen Literaturgeschichten als ergänzendes Schulbeispiel für die wahre Erneuerung eines ewigen Komödienvorwurfs dienen wird.

Immerhin: das sind spätere Sorgen. Wer leben wird ... Wer aber lebt, der sollte sich Bassermanns Oberlehrer Krull ansehen. Es ist das tragikomische Gegenstück zu seinem komitragischen Oberlehrer Traumulus, und das besagt von vornherein, daß es eine der größten Leistungen der modernen Schauspielkunst ist. Auch hier, wie bei Sternheim, diese unerklärliche Vereinigung von Schärfe und Breite. Viele Schauspieler können, besonders in Episoden, die Essenz, den Extrakt eines Menschen geben. Viele Schauspieler können, besonders in fünf langen Akten, mit aller Gemächlichkeit die zahlreichen Züge eines Menschen ausbreiten und manchmal sogar zusammenfassen. Wie aber Bassermann beides zugleich kann: wie er immer förmlich die Abstraktion der Habgier und doch in jedem Augenblick dieser ganz bestimmte nur einmal vorhandene Heinrich Krull ist — das ist schlechtweg genial. Er wagt alles, weil er bei dieser unbegrenzten Herrschaft über die Technik seiner Kunst alles wagen darf. Er zerreißt mit einer einzigen überrumpelnden Grimasse den Ernst einer Situation und macht im nächsten Moment durch einen einzigen schmerzlichen Ton aus einem Harlekin einen mitleidswürdigen armen Teufel. Durch ihn allein müßte das Stück Großflächigkeit bekommen, wenn es sie nicht hätte. Aus den Fliegenden Blättern geht es bis tief in Callots nächtiges Reich. Dieser stelzende Hahnenschritt des potenten Männchens und dünkelhaften Paukers, diese schmierigen Bartzotteln, dieser duckmäuserisch lauernde Blick, diese bald süßlich devote, bald lüsterne, bald feige zitternde, bald zügellos wütende Stimme — ja, wo anfangen und wo aufhören, um die einzelnen Bestandteile einzufangen, die hier zu einer Gestalt von grotesker Großartigkeit zusammenschießen! Das

flackert wild phantastisch herum und ist doch mit außerordentlicher Energie sparsam und klar umrissen. Das hat die äußerste Schnellkraft der Intuition und schlendert doch behaglich auf der Nuancenwiese einher. Aber wenn ich noch weit mehr Worte machte, so wüßte ich am Ende immer, daß ich ein Wunder der Kunst nicht aufgeklärt, sondern nur angeschwärmt hätte. Das ist freilich die Bestimmung der Wunder. Also gehet hin und schwärmt mit mir.

BRAHM UND HARDT

Dafür wurde gekämpft. Dafür wurde die Freie Bühne gegründet. Dafür wurden die Rudolf Baumbach und Julius Wolf entthront, die Dame Heimburg und die gewissen dichtenden Professoren der Mythologie mit Schimpf und Hohn aus dem Tempel gejagt. Dafür. Dafür, daß durch eine Ehrenpforte Ernst Hardt einziehe, der von jenen zwei Sängern der deutschen Vergangenheit den pseudolyrischen Blasenkatarrh, von Wilhelminen die Kenntnis der weiblichen Seele und von dem Barden Felix Dahn das Monopol für den deutschen Mythus geerbt hat. Brahm steht an der Pforte, segnet den Kömmling und lächelt das undurchdringliche Lächeln der Mona Lisa. Seine Jugend war Kleist und Gottfried Keller, sein Mannesalter Ibsen und Hauptmann gewidmet. Was er, zäh und ungemein erfolgreich, für sie tat, war ohne leidenschaftliche Beteiligung nicht zu tun. Wir schätzten ihn darum, und mußten wir ihn schelten, so bewiesen wir durch unseren zornigen Eifer nur, wieviel wir von ihm hofften, und wie groß in jedem Falle die Enttäuschung war. Dieser Eifer wurde in dem Maße schwächer, wie die Einsicht zunahm, daß das Theater nun einmal der Konzessionen und der Kompromisse nicht entraten kann. Um die ‚Kassette' aufzuführen, die durch die dicken Felle unserer Kritiker nicht bis ans Publikum gelangen wird, braucht Reinhardt seine ‚Turandot' und ihre Buntheit, Massenhaftigkeit und Stilverworrenheit, die dem Berliner dieser Tage, sei er Kommis,

sei er Reporter fürs Theater, rundherum gefällt. Um Ibsen durchzusetzen, brauchte Brahm den Sudermann oder hielt ihn wenigstens für nötig. Ich zweifle nicht, daß er darunter manchmal litt, daß er auch als Direktor diesen ewigen Sudermann, der auf verschiedene Namen hörte, schlechterdings zum Speien fand. Sein Trost war, denk' ich mir, die Zuversicht, mit diesem Zugeständnis seinem Ideal den Sieg und sich nicht allzu spät ein nettes Rentnertum zu schaffen. Er hats erreicht. Er selbst ist seit geraumer Zeit geborgen, und Ibsen wird nicht mehr umstritten. (Daß eine nicht zu ferne Zukunft gegen ihn mit neuen Waffen aufbegehren wird, kommt hier und jetzt nicht in Betracht.) Brahms Tagwerk ist getan. Sein Erbe wiegt nicht schwer. Nachdem er fünfundzwanzig Jahre zwischen Kunst und Kitsch einhergependelt ist, wird unter seinem Publikum kaum jemand sein, der fähig wäre, Kunst von Kitsch zu unterscheiden, einen empfundenen Vers von einem aus Papier, einen Knalleffekt von einer legitimen Wirkung. Das Ensemble, das er ausgebildet hat, verfällt und zerfällt. Er könnte sich zur Ruhe setzen oder aber, da ihn noch Verträge fesseln, bis zum Jahre 1914 für die Götter seines Lebens endlich Opfer bringen. Nicht jenes billige Opfer seiner Überzeugung, das er stets gebracht hat, sondern materielle Opfer. Läg' es dem Herold Ibsens nicht doch ob, vor Toresschluß daran zu denken, daß er ‚Brand', ‚Peer Gynt', ‚Kaiser und Galiläer' zwanzig Jahre übersehen hat? Und gar die Liebe seiner Jugend? Von den deutschen Direktoren, die uns eine Ehrung Kleistens schuldig waren, hat allein der preisgekrönte Biograph des Dichters sich gedrückt. Hingegen ziert den Aufruf einer Stiftung, welche „ringende poetische Talente" davor beschützen soll, „im Lebenskampfe" zu erliegen, selbstverständlich auch der Name Brahm, weil das nichts kostet und zu nichts verpflichtet. Wenns verpflichtete, dann wäre ja wohl niemand besser in der Lage, jungen Dramendichtern von Bedeutung förderlich zu sein, als der Direktor eines führenden Theaters. Aber was tut Brahm? Auf seine alten Tage öffnet er gastfreundlicher als

je sein Haus dem „einen Gegner", den zu vernichten anno 1889 die Revolutionäre feierlich geschworen haben, „dem Erb- und Todfeind: der Lüge in jeglicher Gestalt". Seit zwei Jahren haben die beiden gefährlichsten Mittelmäßigkeiten der letzten deutschen Dramengeneration an Brahm ihren mächtigen Beschützer. Denn gefährlicher als etwa jener verschollene Sudermann, der in meiner Kindheit bekämpft werden mußte, sind die Herren Schönherr und Hardt, weil sie nur zu einem Drittel aus sudermännischen Elementen bestehen. Das zweite Drittel ist vertrauenerweckender Wildenbruch, und das dritte Drittel, das selbst Juden und gar erst Universitätsprofessoren widerstandsunfähig macht, ist hie Erdgeruch, hie Sagenstimmung. So war ‚Glaube und Heimat'. So ist ‚Gudrun'. Gegen ‚Gudrun' aber sind Sudermanns ‚Strandkinder' ein liebenswert harmloser, simpler und einfältiger Schwindel. Daß Ernst Hardts treues deutsches Auge unzweifelhaft in ebenso holdem und ehrlichem Dichterwahnsinn rollt wie Schönherrs und Sudermanns Augen, wäscht ihn nicht rein. Hier geht es nicht um die Makellosigkeit der Absichten — hier gehts um weiter nichts als ums Vermögen.

Dann aber wolle man mir erklären, wodurch sich Melide, mein Braunkind, das rührendste der ‚Strandkinder', von Gudrun, meinem Nordvogel, unterscheidet. Die Abneigung, eine steinigte nordische Heldenwelt durch so sentimentale Rufnamen zu befettflecken, kann es nicht sein. Ist Gudrun vielleicht in eine andere ‚Handlung' gestellt? Wie von Anfang an Sudermanns aequatoriale Maid den westpreußischen Blondkopf Heimeringk Rynkesohn liebt, von ihm wiedergeliebt wird und als Magd bei seinem Bruder Püffe dulden muß — genau so oder ähnlich liebt die Königstochter Gudrun den Normannenkönig Hartmut, wird von ihm geliebt und dient bei seiner Mutter Gerlind. Dem Glück beider Pärchen steht nichts im Wege als die Entschlossenheit ihrer oekonomischen Erzeuger, vier oder fünf Dramenakte zu füllen Wie füllt man sie? Von der Wilhelmine

Heimburg — welche die Mutter des Theaterbastards Gudrun ist, während sich um die rühmliche Vaterschaft die Herren Wilbrandt, Kruse und ihresgleichen noch im Grab gesittet raufen werden — von der Heimburg also nennt sich ein Roman: ‚Trotzige Herzen'. Hardt und Sudermann verleihen ihren Helden, die in Wahrheit zahm und weich und durchaus konziliant sind, einfach für die Dauer des Theaterabends trotzige Herzen. Aus der Trotzigkeit dieser Herzen entstehen Emotionen, Schrecklichkeiten, Verkennungen und Hindernisse, die nicht ohne Raffinement zu einem scheußlichen Klumpen geballt, aber mit einer versöhnend kindlichen Willkür wieder entknäuelt werden, sobald der Theaterabend sich seinem Ende nähert. Erst in der Art der Lösung trennt Hardt sich von Sudermann, dessen Werk er kaum gelesen haben wird. Es genügt ihm, das Gudrunlied mißverstanden zu haben. Braunkinds Schöpfer ist für Hochzeit; Hardt ist für Nordvogels Tod. Im Ernst, weil der gefällige Kitsch ja tatsächlich ein groß Publikum und zahlreiche Apostel gefunden hat: dieser Tod ist genau so unmotiviert wie Nordvogels Dasein und alle ihre übrigen Verrichtungen und Unterlassungen in unserem Theaterstück. Damit aber ist der Tatbestand jener Wirkungen ohne Ursache gegeben, gegen die wir uns gewendet haben, als Sudermann sie erfolgreich entfesselte, und vor denen wir am allerwenigsten in einem Falle kapitulieren wollen, wo die Mache um so viel geschickter verhüllt wird. Ernst Hardt ist nämlich wirklich nicht dumm. Er hat schon begriffen, wozu solch eine alte Sage gut zu sein pflegt. Auch er entlehnt alle Rechte von ihr und läßt sich durch sie von allen Pflichten dispensieren. Sein Plan ist, aus dem lustig begrünten Felsen dieses dräuenden Idylls die (nicht bloß wasserhaltigen) Tränenbäche eines Trauerspiels zu schlagen. Das ist an und für sich nicht leicht, weil Gudrun weder einen dramatischen noch gar einen tragischen Zug hat. Was tun? Hardt kompliziert die starr und steile Jungfrau. Was weißt du Gotenfrau von meiner Seele? fragt sie den alten Drachen Gerlind. Davon weiß Gerlind freilich

nicht viel mehr als Gudruns mittelalterlicher Dichter. Diese Seele ist Hardts Eigentum, der sie erfinden mußte und durfte, um überhaupt unser Interesse zu erwecken. Wenn wir dann aber über mancherlei erstaunt sind, wenn wir nicht glauben, daß diese Gudrun voll von Stolz und Stärke sich mit dem König Herwig so verblüffend schnell verlobt, daß selbst der Urgroßvater Wate seinen waldbewachsenen Hohlkopf zweifelnd schüttelt — dann, ja dann erklärt Ernst Hardt, daß die Verlobung in der Sage stehe!

Es ist eine Sage zum Auf- und Zuklappen, mit der solch ein Dichter genau so hantiert wie mit seinen anderen Requisiten: mit rasselnden Harnischen auf den Hünenleibern gefühlvoller Seefahrer; mit urtümlich-wölfischen Zügen einer guten alten Pfefferkuchenmutter; mit den blaublümchenhaften Regungen seines wilden Nordvogels. Je nach dem, was im Augenblick besser zu gebrauchen ist, wird der weiche Kern oder die rauhe Schale strapaziert. Es ist und bleibt doch wohl nobelster Sudermann — mit einer Abweichung, die unwesentlich ist, aber immerhin die Blamage einiger sonst unterscheidungsfähiger Kritiker verschuldet haben mag. Während nämlich Meliden, meinem Braunkind, Leihbibliotheksromane das zu sagen gaben, was es leidet, und Gudruns vorletzter Dramatisierer, Julius Grosse, der blasse Epigone hoffnungsloser Schiller-Epigonen war, folgt Hardt errötend anderen Spuren. Aber ist das schöner? Wenn ein ‚Dichter' keine eigene Sprache hat, so ist es belanglos, wessen Sprache er spricht. Man schlage Hofmannsthals ‚Elektra' auf, und man weiß sofort, in welcher Dichterschule Hardt gelernt hat. „Nimmst du die Worte selber in die Hand, ganz nackt und bloß, so ists ein hämisch schief gewachsen und geifernd kleinlich Ding, geplatzt wie Teig. Und geil nach Größe wie Schierlingskraut." Wer Ernst Hardt überschätzte, könnte bestreiten, daß das gewöhnliche Hofmannsthal-Kopie sei. Er könnte behaupten, daß es eine raffinierte Literaturspielerei sein solle: zu zeigen, wie Hofmannsthal selber versuchen würde, den Hofmannswaldau zu persiflieren. Aber es wird

wohl nichts sein, als aufgedunsenes Unvermögen. „Jedes Werk der unechten Kunst, das von den Kritikern in den Himmel gehoben wird, bildet eine Tür, durch welche die Mittelmäßigkeiten eindringen.“ Darum ist ‚Gudrun‘ nicht ein unschuldiger, sondern bedrohlicher Schmarren und mußte mit größerem Nachdruck zurückgewiesen werden, als bei einer maßvoller fälschenden Tagesblätterkritik nötig gewesen wäre.

... Aus der ziemlich anständigen Aufführung des Lessingtheaters ragten die beiden Frauen, Gerlind und Gudrun, nicht nur weit, sondern so weit, wie überhaupt möglich, heraus. Was sie gaben war: schlichte Vollendung. Die Triesch litt mehr, als sie leiden machte, und machte darum auch uns leiden. Lina Lossen aber, diese herbe und hohe Blondheit, entwertete durch ihr bloßes schweigendes Da-Sein Hardts glibbrige Zuckerbäckerei vollends. Sie sollte sich aus diesem Theater, wo sie nach anderthalb Fastjahren an eine solche Gudrun vergeudet wird, schleunigst an eine Bühne retten, wo man ihr zuliebe das ganze spezifisch deutsche Repertoire aufrollen würde. Eine solche Künstlerin darf nicht mehr lange in Berlin sein, ohne uns Clara Anton und Genoveva in ihrem Bilde gezeigt zu haben.

JEDERMANN

Eine sterile Sache, die keinerlei Folge haben kann, und an die deshalb, auch deshalb so viel Zeit und Fleiß nicht hätte gesetzt werden sollen. Reinhardt wird langsam, oder schon nicht mehr langsam, instinktschwach. Früher wußte er, welchen Raum, welchen Darstellungsstil, welche Sorte Publikum ein Werk gebraucht. Früher hätte er sich bei diesem Spiel von ‚Jedermann‘ gesagt, daß es in eine Kirche oder auf die Germanistenkneipe gehört: vor ganz heiße oder ganz kalte Gemüter, vor Gläubige oder vor Durchschauer, vor Anwärter des Himmels oder vor uns Mephistos — auf keinen Fall aber vor jedermann. Jetzt bringt er es gleich vor fünftausend Jedermanns, in deren Gefühls- und Interessensphäre es niemals

eindringen wird. Die innere Fremdheit eines so massenhaften Publikums, das seine Gebetriemen aus Staatsobligationen schneidet oder doch am liebsten schnitte, erzeugt zusammen mit seinem Snobismus einen Brodem, worin auch der rein sachliche Anteil des kühl betrachtenden Kenners schlecht gedeiht. Wir werden verärgert und gelangweilt. Was denn? Buhlt ihr um den Beifall der Menge von heute, so gebt ihr entweder ihre lebendige Gegenwart oder ein Stück der Vergangenheit, das sie noch empfindet. Wendet ihr euch an uns, so ladet uns in die Kammerspiele und rekonstruiert eine primitive Kunstform mit primitiven Mitteln. Auch die londoner Aufführungen solcher Lehrhaftigkeiten finden in kleinen Häusern statt.

Dabei ging es im Zirkus nicht etwa protzig her. Der reiche Jedermann sprang in das völlig kahle Rund und ersuchte uns, seinen Grundbesitz mit Augen des Geistes zu umfassen. Man hat ihn sich dort zu denken, wo unsere Garderobe aufbewahrt wird. Wo aber vor sechs Wochen das Haus der Atriden brütete, erhebt sich heute eine Art Mysterienbühne. Vom Parterre zum Hochparterre führt eine Treppe; das Hochparterre bildet ein Plateau, auf dem für das Gastmahl Jedermanns ein Tischlein-deck-dich aus der Versenkung auftauchen wird; der erste Stock birgt hinter gotischen Spitzbogen und schwarzgoldenen Vorhängen Mönche, Weihrauch, Heiligenscheine, Orgeln und andere hieratische Gegenstände; und den zweiten Stock hat sich Gott selber vorbehalten, um uns entweder seinen Hofstaat zu zeigen oder aus einem Strahlenkegel heraus den Tod gegen Jedermann aufzuhetzen. Wie nun der Tod den armen Reichen mitten in seinen Genüssen antritt, ihm gar keine Frist gibt, ihn gleichwohl aber in den Himmel läßt, weil zwei Schwestern — die ‚Werke', die er nicht getan, und der ‚Glaube', den er nicht gehabt hat — feurige Kohlen auf sein Haupt sammeln und sich für ihn verwenden: das ist der Inhalt des allegorischen Spiels, das aus der altjüdischen Literatur über England, Holland und Hans Sachs bis ins zwanzigste Jahrhundert und nach Rodaun gelangt ist, wo Hugo von Hof-

mannsthal es jetzt wieder aufgezeichnet hat. In Bescheidenheit, wie er selber richtig sagt. Denn es wäre nicht leicht, gerade ihn als Erneuerer dieser dramatischen Parabel zu entdecken. Soweit ich vergleichen konnte, unterscheidet sich seine Fassung — abgesehen von den kleinen Einschiebseln, die er als solche kenntlich gemacht hat — von der mittelalterlichen Fassung nur dadurch, daß er die aufrichtige Erschütterung Jedermanns, der dieser schließlich die Fürsprache der beiden mildtätigen Schwestern verdankt, wesentlich früher eintreten, daß er den Tod als Gast beim Mahl erscheinen, und daß er der Gottheit nervöser, unruhiger, verzückter huldigen läßt. Der moderne Wortkünstler hat im übrigen wenig Gelegenheit. Der Dialog soll eine biblisch-kräftige Einfalt, soll Knüttelreim-Derbheit neben fröhlich-naiver Frommheit haben; und da tut Hofmannsthal am besten, seine Besonderheiten zu verleugnen. Aber jene drei oder vielleicht auch mehr Veränderungen erweisen sein dramatisches Temperament, das auf Steigerung, Kontrastierung, Zirkulation gerichtet ist.

Hätte er nicht nur dramatisches Temperament, wäre er Dramatiker von Geburt und Geblüt, so hätte er im Interesse seiner Arbeit Reinhardt von der Manege abgebracht und damit auch diesem genützt. Nach drei Zirkusspielen weiß man, was sie gemeinsam haben, was also dem Raum anhaftet, und daß das dem Wesen des Dramas fremd und schädlich ist. Ich meine nicht die komischen Unzulänglichkeiten dieses bestimmten Pferdezirkus, die Reinhardt selber kennen wird: ich meine die immanenten Gefahren der Arena, die ihm vorschwebt. Die ungeheure Größe des Raums erfordert auch eine ungeheure Verbreiterung der Darstellung, deren Charakter dadurch undramatisch wird. Bis eine Einheit von fünftausend Zuschauern begreift, was bisher ein- bis allerhöchstens zweitausend vorgespielt worden ist, vergeht dreimal so viel Zeit. Jeder weiß, wie viel schneller eine Schulklasse von fünfzehn Kindern vorwärtskommt als eine von sechzig. Hier der Lehr-, dort der Anschauungsstoff muß aus Rücksicht auf die Schafsköpfe faßlicher, allzu faßlich dargelegt und bis zum Überdruß aller

helleren Hirne wiederholt werden. Man sehe sich daraufhin die Aufführung von ‚Jedermann' an und wende nicht ein, daß ‚Turandot' ja eigentlich weit gröber ausgefallen ist. Dem Regisseur der ‚Turandot' hatte der Zirkus bereits den Maßstab für das Theater genommen; der Regisseur von ‚Jedermann' kam wiederum aus dem Theater in den Zirkus zurück. Wie dem aber auch sei: zu Hofmannsthals Buch und seinem Gewicht oder seiner Leichtigkeit, zu der Schlankheit der Fabel, die gar keine Fabel ist, und der Jachheit ihrer Abwicklung steht diese Umständlichkeit und Schwerfälligkeit in einem argen Mißverhältnis. Reizend, lustig, anmutig, wie Jedermanns Gäste zum Mahle getanzt kommen — wenn nur dieser Tanz ein bißchen kürzer gefaßt wäre! Von buntester Drastik dieses Mahl selber — wenn nur das Volk ein bißchen früher aufhörte, sich ganz kannibalisch wohl zu fühlen! Vielleicht könnte sogar jede Einzelheit für sich so lange dauern, wie sie hier dauert. Aber daß alle Einzelheiten gleich lange dauern: das spannt uns so ab. Die ‚Solisten' sind nicht schuld. Bis auf das Vorspiel im Himmel, das von Gott und Tod zu gleichmäßig laut heruntergeschrien wird, ist die Vorstellung schauspielerisch vollkommen geglückt. Von der ersten Szene, wo Moissis Jedermann und Wintersteins Guter Gesell wie aus einem alten Holzschnitt hereinhüpfen, in die Hände klatschen, die Köpfe werfen, die Worte hacken, die Bewegungen abzirkeln und Interjektionen juchzen, bis zu der vorletzten Szene, wo, wie auf einem alten Altargemälde, die blaue Mary Dietrich vor goldenem Grunde in himmlischer Schönheit des Angesichts, der Seele und der Kehle mit Biensfeldts überlebensstruppigem und -ruppigem Volksbuchteufel um Jedermann kämpft: von Anfang bis zu Ende böten die Schauspieler einem Regisseur, wie sie ihn nicht besser finden, ein Material, wie er es nicht besser findet. Hätte er sich nur auch das richtige Publikum gesucht und es in das richtige Haus gesetzt!

OFFIZIERE

Ein vieraktiges, sechsbildriges, zerfallendes, handlungsarmes, langsames und langatmiges Schauspiel, das keinen ganz kalt entläßt. Es tolpatscht herum wie ein junger Hund, dem man gut sein muß. Von einer fast rührenden Unschuld. Auch die Knalleffekte hat dieser Autor nur aus kindlicher Freude am Knall, nicht aus listiger Berechnung des Effektes hingesetzt. Wär' er besonnen, hieß er nicht: von Unruh. Es gärt in ihm selbst, wie in diesen Leutnants aller Spielarten, deren Gesamtheit ungefähr die Jugend des preußischen Heeres darstellen soll und wohl auch darstellen wird. Jedenfalls ist die Wahrscheinlichkeit, daß ich das Milieu besser kenne als Herr von Unruh, nicht groß genug, um mich zu einer Kritik an wunderlichem Detail zu ermutigen. Wenn ein dichtender Offizier behauptet, daß auf Kasinobällen mit adligen Fräuleins so fragwürdig umgegangen wird, dann werde ich eben über Kasinobälle meine Meinung ändern, noch bevor es sich mir gelohnt hat, eine zu haben. Aber es zeugt für unsere Armee, daß selbst die mittelmäßigsten Kavaliere dieser kleineren oder größeren Garnison es süß und ehrenvoll finden, für das Vaterland zu sterben, sobald es in Gefahr gerät; und es zeugt für Unruh, daß er die Sachlage lange nicht so pathetisch ausdrückt, wie ich es hier getan habe. Der Patriotismus unseres patriotischen Dramas wird nirgends übertrieben betont. Er ist da, und diese Selbstverständlichkeit entspricht der volksstückhaften Ungezwungenheit der Technik, ohne daß mir beides gleich lobenswert erschiene. Auf der Bühne läßt die Zeit nicht ungestraft mit sich aasen. Daß die Wirkung gerade da schwach wird, wo gehalten werden müßte, was die kräftige Einleitung versprochen hat, liegt aber nicht daran, daß Unruh gewissenhaft jede angefangene Figur zu Ende führt, sondern daran, daß er es mit solcher Gemächlichkeit, daß er es nicht mit den Mitteln der dramatischen Kunst tut. Gewiß entsteht gerade aus der Fülle der Gesichte und Schicksale, aus ihrer Ähnlichkeit und ihrer Verschiedenheit, die besondere Lebensluft des Werkes. Dieser

Schlichting, der im Fieber des kriegerischen Ehrgeizes den Fehltritt des Homburgers begeht, aber mit einer tödlichen Verwundung büßt; dieser Mister Albemarle, der mit der Liebe zu Schlichtings Braut halb brackenburgisch, halb toggenburgisch herumläuft; dieser Werckmeister, den Pfiffigkeit und unverwüstliche Gutgelauntheit nicht hindern, im Ernstfall andächtig zum Himmel aufzublicken und sich als ganzen Kerl zu erweisen; dieser Detlefsen, der das Leben der Hellenen in jeder Beziehung nachleben möchte; dieser Rüxleben, der gar nicht so trocken ist, wie er sich stellt; dieser Henner, der solange den Windhund und Galgenstrick und Macao spielt, bis er seinen letzten Heller und die Charge verliert, der aber im Felde nur ein Gefecht braucht, um wieder zum Leutnant befördert zu werden —: sie sind alle unentbehrlich, weil erst sie alle zusammen die Melodie der Dichtung hervorbringen. Wenn sie nur auch das Tempo eines Dramas hervorbrächten! Die Gefühlsspannung ist da. Aber es fehlt die Energie, die zusammenschweißt, der Druck, der Extrakte erpreßt — es fehlt vorläufig die Fähigkeit, hart, sachlich, eben: dramatisch zu charakterisieren. So darf in einem Roman der eine Wagen immer ein Stück vorwärtsgeschoben und dann wieder stehen gelassen werden, bis der andere Wagen nachgerückt ist. Der Witz des Dramas ist, daß ein einziger Tritt zugleich zehn Fäden regt. Davon weiß Unruh so viel, wie ich von den Eigentümlichkeiten einer gefährdeten Signalstation im Lande der Ovambos oder Hereros. Wenigstens verrät er nicht, daß er mehr davon weiß. Selten hat ein Erstling so vollzählig alle Schwächen der Anfängerschaft vereinigt. Aber freilich zeigt er daneben alle Vorzüge der Jugend. Unruhs Naivität hat Ungestüm. Sein Geist schwärmt sympathisch. Auch ihm könnte man, wie seinen Vorgängern Hartleben und Beyerlein, nachsagen, daß er die Buntheiten des Milieus zu harmlosen Nebenspäßen ausbeute, wenn er es nicht zu wohltuend ungeschickt anstellte, als daß man ein so aktives Verbum gebrauchen dürfte. Diese burschikosen Humore blühen ihm — hier üppiger, dort spärlicher — zu. Er ‚macht' überhaupt wenig.

Er verzichtet ganz auf die grelle Kontrastierung des Militärs zum Bürgertum. Er bleibt in seinem Stande und nährt sich redlich von dessen Tragiken und Glücksmöglichkeiten. Bequemlichkeit und Schmählichkeit des Friedens, Not und Herrlichkeit des Krieges: das wird geschildert, aber weder renommistisch zugunsten des Krieges noch quietistisch zugunsten des Friedens bewertet. Was Unruh für besser hält, ist höchstens daraus zu schließen, daß im Frieden die Laster, im Kriege die Tugenden seiner Offiziere hervorbrechen. Wenn wir mit Recht indirekte Charakteristik im Drama verlangen, so ist Unruh zuzugestehen, daß er indirekt charakterisieren kann: er müßte eben nur noch lernen, dramatisch zu charakterisieren, falls es zu lernen ist. An der Sprache liegt es nicht. Unruh versteht nicht nur, seine Personen reden, er versteht sogar, sie schweigen zu lassen. Auf dem Schiff teilt ein Offizier seine Todesangst den anderen und uns ohne Worte und darum beklemmend mit. Kurze Ausrufe bewirken ebensoviel. „Geliebter Bengel!" murmelt der Oberst hinter seinem Schwiegersohn her und beleuchtet damit sich und sein Verhältnis zu Schlichting. Für den Schlenderdialog der lustigen Episoden hat Unruh Wendungen von volkstümlicher Drastik benutzt, die sicher auch Offizieren geläufig sind. Wo es ernst wird, werden die Sätze zu einer prachtvollen soldatischen Knappheit gehämmert, die manchmal sogar in unnatürliche Verrenkungen ausartet, und auf Grund deren Unruh vielleicht sein ursprüngliches Dramatikertum behaupten wird. Das wäre eine Verwechslung. Es kann in den längsten Sätzen ein mustergültig dramatisches Gespräch geführt, es kann in den kürzesten endlos breit geschwätzt werden. In den beiden mittleren Bildern dieses Stückes wird die Geschwätzigkeit unerträglich.

Hier hätte die Hilfe des Deutschen Theaters einsetzen müssen. Künstler sein, auch Regiekünstler sein, heißt: opfern können. Aber nicht nur wurde dem Dichter kein Sterbenswörtchen geraubt: man zelebrierte ihn obendrein wie einen Klassiker. Jede Stimmung wurde liebevoll mit Lichtern und

Schatten versehen und lastete, statt vorüberzufliegen. Bei der Besetzung hatte man den Fehler begangen, nur die erste und die siebente Garnitur heranzuziehen. Die wichtigen Rollen wurden so vollendet gespielt, wie es in keinem anderen Hause als diesem möglich ist, die unwichtigen gleich so erbärmlich, wie es nicht an allen kleinen Provinztheatern möglich wäre. Auf dem Kasinoball konnte man fast glauben, daß nicht die Figuren des Stücks, sondern die Darstellerinnen zur Strafe für ihren Mangel an Menschenähnlichkeit, Talent und Geschmack so schlecht behandelt wurden, und daß es Schlichtings Braut bloß darum besser erging, weil Frau Gebühr seit Moritz Heimanns ‚Joachim von Brandt' an Schönheit und Vornehmheit nicht verloren, an Schauspielkunst aber ein bißchen zugenommen hat. Von den Männern wetteiferten sieben miteinander. Diegelmanns kameradschaftlicher Pfarrer strahlte von Milde und Menschenfreundlichkeit. Bei Wintersteins Rüxleben bedauerte man, daß die Rolle nicht größer ist. Wegeners Oberst war die vorbildlich gute preußische Kargheit selber. Biensfeldts schottischer Liebesschmerz blieb vor jeder Komik gefeit, was bei einem Komiker dieses Ranges nicht wenig heißen will. Auch Waßmann traf mühelos nach der Schnurrigkeit die Warmherzigkeit und Zuverlässigkeit des Barons Werckmeister. Kayßler gab bewegt und bewegend und mit dem nötigen Schuß Hysterie Ernst von Schlichting, diesen tapferen, hochgemuten Jungen. Bassermann schließlich machte aus dem Henner, der im Buch einer von mehreren ist, die Hauptperson des Stücks und die Glanzleistung der Aufführung, ohne die Bescheidenheit der Natur um ein Haar zu verletzen.

DIE NIBELUNGEN

Trotzdem der Kaiser von Hebbels Werken dieses für das stärkste hält (und nach der schlechten Aufführung des Schauspielhauses sicherlich weiter dafür halten wird) — trotzdem gehört es zu seinen schwächeren. Wenigstens als Gesamt-

heit. Man muß die Trilogie schon an der „dicken Barbarei" der Wagnerschen Tetralogie messen, um sie auch als Gesamtheit hochzuschätzen. Dann bezwingt ihre ethische Reinlichkeit, ihr nicht bloß angemaßtes Gefühl kultureller Verantwortung, ihre Ungedunsenheit. Sie leidet erst, wenn man an den Griff, die Konzentrationskraft und die selbstverständliche Problematik und Symbolik der dramatischen Großtaten dieses Hebbel denkt. Dann ist der Reihe nach zu sagen: daß aus dem uneinheitlichen Nibelungenlied mit seinen verschiedenen Welten und seinen allzu zahlreichen Helden ein Drama im strengsten Sinne überhaupt nicht zu machen war; daß trotz dieser unüberwindlichen Widerspenstigkeit der Vorlage Hebbel ihrer epischen Natur erfolgreicher hätte zu Leibe gehen, daß er nämlich im zweiten wie im dritten Stück je zwei Akte auf einen hätte bringen können; daß schließlich der weltgeschichtliche Ausblick der Dichtung, der Sieg des Christentums über das Heidentum, sich nicht von selbst eröffnet, sondern ein bißchen künstlich, ein bißchen gewaltsam am Ende eröffnet wird. Was aber als Gesamtheit unvollkommen ist, braucht es durchaus nicht in seinen Teilen zu sein. Das gilt für Menschen, das gilt für Dramen. Der Wert der ‚Nibelungen' ruht in Einzelheiten, die schlechtweg vollkommen sind: in einzelnen Aufzügen, Auftritten, Worten, Visionen, Naivitäten, Balladenstimmungen, Verdichtungen, Zusammenstößen und Steigerungen. Diese Trilogie ist eine Folge von riesenhaften Idyllen mit tragischem Unterton, Gehalt und Ziel. Das klingt paradox. Aber es ließe sich zeigen, wie hier in Wahrheit Pastorale und Eroïca gemischt, Helden unheldisch und Walküren menschlich sind, wie Todgeweihtheit lyrisch, Nächtigkeit leuchtend, entfesselte Sturmmusik melodiös, Chaos zweckvoll gesichtet und urtümlich wütende Grausamkeit förmlich zivilisiert ist. Künstlerisch ist hier nicht Heidentum von Christentum besiegt worden, sondern Heidentum in unvergleichlicher Weise mit Christentum durchdrungen. Es mag gar nicht leicht sein, diesen bestimmten Charakter einer monumentalen Gebrochenheit, einer klugen Zauberhaftigkeit, einer

würdevoll gehaltenen Ekstatik, die Abenddämmerung einer untergehenden, die Morgendämmerung einer entstehenden Welt auf der Bühne zum Ausdruck zu bringen und dazu noch irgendwie durch mutige dramaturgische Arbeit und durch Farbe und Flamme die Einheit zu schaffen, die Hebbel nicht erreichen konnte. Aber ob leicht oder nicht leicht: wenn eine Aufführung uns mehr leisten soll als die Lektüre der Dichtung, so muß der Regisseur sich zunächst einmal über ihre Besonderheit klar geworden sein und sie den Schauspielern klar gemacht haben. Wie weit es ihm gelungen ist, seine Auffassung durch- und umzusetzen: davon wird der Grad unserer Anerkennung abhängen.

Auffassung? In der Neueinstudierung des Schauspielhauses wäre dergleichen schwer zu entdecken. Diese Regie ist stumpf gegen den Unterschied von Geibel und Goethe, von Kleist und Körner, von Halm und Hebbel. Bei Brahm wird alles wie Hauptmann: hier wird alles wie Schiller gespielt, ohne daß Schiller etwa schön gespielt würde. Für diese Regie sind die ‚Nibelungen' ein Rinnsal von Versen, von denen im Hinblick auf die schickliche Länge zweier Theaterabende eine genau zu berechnende Anzahl gestrichen wird. Es ist nur Zufall, daß dabei mehr unentbehrliche als entbehrliche fallen. Der Rest wird gesprochen, wird grauenhaft, zulänglich, gut, besser, am besten gesprochen — wie eben der Schauspieler es kann, der aus irgendeinem Grunde gerade diese Rolle bekommen hat. Für unsereinen ist der Grund nicht immer zu finden. Die Stärke dieses Theaters liegt in der Verwaltung, und so werden wohl heimliche oder unheimliche bureaukratische Erwägungen bei der Besetzung mitzureden haben. Anders ist kaum zu erklären, warum für ein so wichtiges und anspruchsvolles Werk nach jahrelanger feierlicher Ankündigung ein paar der besten Kräfte überhaupt nicht verfügbar sind; und warum Herr Patry, der dem Volker gewachsen wäre, mit der Regieführung überbürdet wird. Auf diese Weise wird weder sichtbar, was Hebbel gewollt hat, noch was das Schauspielhaus am Ende doch vermag. ‚Penthesilea', nur dem Um-

fang nach eine kleinere Aufgabe, war nicht nach unserem Geschmack, aber immerhin so anständig bewältigt, daß sich darüber reden ließ. Hier herrscht die verdrießlichste Glätte, Verwaschenheit, Konvention. Es formen sich Gruppen von unnatürlich symmetrischer Korrektheit und lösen sich wieder auf, um besonders lederne Gesellen für den Einzelkampf gegen Hebbel freizugeben. Wie das schreitet, sich dreht, die Augen rollt, die Mähne schüttelt, den Kopf auf die Schulter legt, den rechten Arm ausstreckt, die gespreizte Hand zum Busen führt, sie zur Faust ballt, sich langsam beruhigt und zurück in Reih und Glied tritt! Hat das die Oper vom Schauspiel, oder ist es umgekehrt? Am ehesten sind noch die Herrschaften möglich, die aus dem ‚modernen' Schauspiel und Lustspiel stammen, weil sie wenigstens den Gang und den Ton von Menschen haben, wenn auch leider nicht von „Heiden, Christen oder Menschen". Gerade das aber wäre hier nötig, weil ja die Welt dieser Trilogie in drei Welten zerfällt, deren Wesen Wildheit, Weichheit und Widersprüchlichkeit ist. Es wird kaum zu beweisen sein, daß die Regie das nicht gewußt hat. Aber auf die Thora will ich schwören, daß die Wildheit meistens als ein struppiges, schrecklich massives, vorsintflutliches Pathos, die Weichheit als schwächliche Süßlichkeit und die Widersprüchlichkeit überhaupt nicht herausgekommen ist. Siegfried ist ein liebes Jungchen, das Matkowskys Armbewegungen, Schritte, Tonfälle, Schreie und Humore in einer niedlich gesänftigten Fassung noch ein paar Jahrzehnte am Leben erhalten wird; und nachdem man die Leistungen von achtundzwanzig seiner Partner mit dem Schweigen der Achtung oder Mißachtung übergangen und der kleinen Thimig für ihre holdselig befangene Gudrun die Hände geküßt hat, behält man von den Hauptgestalten zwei übrig, von denen eine Kritik und eine Lobpreisung verdient.

Kraußneck bemüht sich redlich um den Hagen. Aber was ist Hagen nicht alles! Der geschmeidigste Diplomat, der rücksichtsloseste Realpolitiker, der furchtloseste Ritter, eine dunkelprächtige, tiefzerklüftete Seele und sogar eine Art

Liebhaber; denn er, der Siegfried fast ebenbürtig ist, rächt Brunhild nicht bloß, weil er seinem König ein treuer Vasall ist, sondern auch, weil er sie im stillen liebt. Für diesen Hagen hat Kraußneck aus seiner Natur die seltene physische Kraft, die durch elf Akte nicht zu ermüden ist, und aus seiner Schminkschatulle die Blässe und die hohlen Todesaugen, die ihm nachgesagt werden. Nur daß beides nicht genügt. So kann man Hagens Zwiespältigkeit allenfalls plakatieren, aber nicht gestalten. Weil der Grundzug des Schauspielers Kraußneck die zuverlässige Biederkeit eines Lerse und eines Stauffacher ist, kann er — ohne Regisseur! — nicht anders, als Hagens heroische Verschlagenheit teils durch Trotzigkeit vereinfachen, teils durch Brunnenvergiftertum fälschen. Allerdings ist seine Sprechkunst so außerordentlich, daß an ein paar Stellen die rechte Hebbelsche Luft wie von selbst entsteht. Manchmal wieder wird er nur von seinen Partnern im Stich gelassen. Die souveräne Sterbensstimmung der Szene, wo Hagen im Burghof sitzt, seine Lage kennt, die Heunen scheucht und Volkers Spiel in sich einsaugt, muß bei diesem Volker und bei den melodramatischen Absichten der Regie verpuffen. Was bleibt? Brunhild. Die Poppe hat einen doppelten Erfolg gehabt. Wir haben ihre Brunhild bewundert und uns nach ihrer Kriemhild gesehnt; denn Frau Willig ist keinen Augenblick Hebbels Kriemhild oder sonst ein menschliches Geschöpf gewesen. Die Poppe steht da und ist einfach Brunhild: aus dem Mythos entsprungen; mit dem Profil Melpomenens selber; mit Augen, die Brände zum Himmel lodern; mit Erzklängen in der Stimme; von einem überlebensgroßen Schicksal gezeichnet. Ein mächtiges Bild, und mehr als ein Bild. Sie redet, wo sie früher rädete; ja, sie ist gegen diese ihre Untugend allzu energisch vorgegangen: sie wünscht jetzt, daß er keeme. Wenn sie sich auch die neue Übertreibung schnell wieder abgewöhnt und sich darüber klar wird, daß sie bei tragischen Erschütterungen nicht umherzuwanken und keine einzige Fratze zu schneiden braucht, daß sie uns, im Gegenteil, ihr aufgewühltes In-

nenleben ohne Gliederverrenkungen und mit starrem Gesicht noch viel eindrucksvoller übermitteln kann: dann wird sie den Glücksfall einer deutschen Heroine rein und groß verkörpern.

Zwei Abende, drei Dramen, elf Akte, an die dreißig Darsteller — und der Ertrag? Die winzige Episode der Gudrun, ein paar Reden des Hagen und die gewaltige Episode der Brunhild. Solch eine Aufführung gibt also in Wahrheit beträchtlich weniger als das Buch. Das Buch beflügelt meine Phantasie: solch eine Aufführung erdrückt sie. Wenn zwischen charakterlosen Dekorationen, die gestern zu den ‚Karolingern' gepaßt haben und morgen zu ‚Arria und Messalina' passen würden, ein paar Dutzend Beamte in ehrlicher Nüchternheit oder falscher Begeisterung an einander vorbei deklamieren, so geht wohl oder übel mit Hebbels Spiritus auch meine Einbildungskraft zum Teufel. Mein Aug ist zugefallen, ich sank in tiefen Schlaf. Trotzdem richtet sich mein Groll nicht gegen Hülsen, Lindau und Patry, sondern gegen Reinhardt. Sie brächten mit heißester Mühe kein Kunstwerk in unserem Sinne zustande. Er aber brauchte seine Gaben nur zu nutzen. Mit Moissi als Gunther, Kayßler als Hagen, Winterstein als Volker, Wegener als Etzel, Diegelmann als Rüdiger, Bassermann als Siegfried, der Dietrich als Brunhild und Kriemhild — so wären seine ‚Nibelungen' auch unsere ‚Nibelungen'. Leider lockt ihn dergleichen nicht mehr. Er stellt im Herbst sein Theater durch ein Ausstattungsstück wie ‚Turandot' sicher, um während der beiden Hauptwintermonate, frei von Repertoiresorgen, allabendlich die Gunst von zwanzigtausend Londonern durch eine Wunder- und Monstre-Pantomime gewinnen zu können. Als es ihm noch auf die Gunst der zweihundert besten Berliner ankam, war unsere Theaterkunst im Aufstieg. Jetzt ist sie im Abstieg. Wer am Schluß des Jahres keine größeren Sorgen hat, der bete, daß im neuen Jahr sich Reinhardt wieder auf sich selbst besinnen möge.

DER SCHEITERHAUFEN

Scheiterhaufen? Holz wird von unten nach oben geschichtet und mit einer einzigen Flamme von oben nach unten erhitzt, durchstrahlt, entzündet. So ist auch Strindbergs ‚Scheiterhaufen'. Vom letzten Akt her werden zwei hölzerne, demonstrative, eintönige, monomanisch verzerrte Anfangsakte nachträglich legitimiert und in Glut gesetzt. Bis dahin ist ‚die Mutter' ein Monstrum, das den Hauptreiz jeder besseren Schreckenskammer bilden könnte. Sie hat das Wirtschaftsgeld nicht verwendet, um Mann und Kinder und Dienstboten zu ernähren und die Wohnung zu heizen, sondern um einen Liebhaber auszuhalten, mit dem sie zuerst nur den Mann, später die Tochter dazu betrügt. Seit jener, dank jener grauenhaften Kindheit schleppen Tochter und Sohn einen schwachen Körper, ein verkümmertes Herz, eine scheue Seele durch ein wertloses Dasein. Da schon einmal abgerechnet wird, kommen durch einen Brief des toten Vaters immer neue Schändlichkeiten dieses Mütterchens zutage — gemacht, uns völlig abzustumpfen. Aber Strindbergs Künstlerschaft versagt auch hier nicht. Eh' es zu spät ist, schlägt sein blinder Haß die Augen auf und sieht, daß die Verbrecherin genau so leidet wie die Opfer; daß sie nicht wärmen konnte, weil sie selbst gefroren hat; daß sie gewürgt hat, weil sie selbst als Kind nie frei hat atmen dürfen. Die Sünden der Eltern werden heimgesucht . . . Durch den dritten Akt ist dieser ‚Scheiterhaufen' ein Vererbungsdrama geworden, gegen das die ‚Gespenster' ein bißchen spießbürgerlich wirken.

Strindbergs Härte ist herrlich. Nur zweimal wird er weich: da er das Zärtlichkeitsbedürfnis der Mutter enthüllt, und da er Bruder und Schwester in einem balladesken Gemisch von Bangigkeit und Seligkeit einander umschlingen läßt. Soweit er sonst Mitleid mit dem überkommenen Jammer der Kreatur äußert, knirscht ers so wild zwischen den Zähnen hervor, daß es sich wie besinnungslose Wut anhört. Er beweist schließlich sein Mitleid weniger durch Worte als durch die Tat. Er erträgt es nicht, daß der Jammer sich fortzeugt. Er

beendet ihn. Er rottet die Familie aus. Wohltätig wird des Feuers Macht, das die Kinder zeitlebens zu ihrem körperlichen und seelischen Schaden entbehrt haben. Es sind die Einfälle eines Genies, von einer schauerlich-skurrilen Wirkung ersten künstlerischen Ranges: daß die Mutter entlarvt wird, weil sie sogar das Feuer, das den verräterischen Brief auffressen sollte, zu sparsam entfacht hat, und daß der Sohn deshalb die Reste findet; daß zweitens wiederum durch Feuer die Mutter zum Freitod getrieben und das Geschwisterpaar vom Leben erlöst wird. Zum Schluß glüht das Haus, das so viel Elend gesehen, feuerrot wie Strindbergs Zorn gegen eine Welt, die die Armen schuldig werden läßt und sie dann der Pein überantwortet. Hier ist es nicht bloß der Zorn gegen das Weib, der repräsentative Zorn des ganzen Männergeschlechts, der Strindbergs Lebenswerk pantherhaft schön und erhaben durchtobt. Jetzt ist die ganze Menschheit seinem Zorne reif. Der Eidam ist nicht besser als die Mutter und die Tochter nicht schlechter als der durchschnittsgute Sohn. Aber tief ergreifend, wie der Schmerz der Tochter über die Nichtigkeit des höchsten Glücks, ist Strindbergs Schmerz über die Nutzlosigkeit auch dieses großartigen Zorns. Sie kommt ihm hin und wieder zum Bewußtsein. Dann verschleiert sich seine Stimme. Er weint nicht, aber er muß sich der aufsteigenden Tränen erwehren. Er dürfte weinen. Weinende Männer sind gut, sagt Goethe. Aus diesem Stück, auch aus seinen Bösartigkeiten, Düsterkeiten, Grausamkeiten und Unerbittlichkeiten, spricht, ruft, schreit Strindbergs Güte.

Wenn dieses Stück im Buch ungefähr zehnmal stärker wirkt denn im Theater — als Kunstwerk, nicht als Nervenfolter! — so gibt es drei Möglichkeiten: daß es ein Lesedrama ist; daß die Schauspieler schlecht waren; daß der Regisseur sich ihm nicht gewachsen gezeigt hat. Es ist trotz den Langwierigkeiten und Wiederholungen der ersten beiden Akte ein klares, normal gebautes Theaterstück, dessen Sprache von Akt zu Akt an aufwühlender Kraft gewinnt. Es hat drei bekannten Talenten und einem begabten Anfänger Gelegenheit gegeben,

Strindberg treulich zu helfen, nämlich seine Menschen entweder zu analysieren oder zu zeichnen oder zu verkörpern oder aus sich herauszustöhnen. Also trifft die Verantwortung für die ungenügende und schiefe Wirkung — und dafür, daß der und jener Schauspieler in der und jener Szene nicht ausgereicht hat — den Regisseur dieses ‚Berliner Künstlerischen Theaters'. Herr Adolf Lantz hatte zwar den dankenswerten Mut, dieses Stück zu spielen, aber nicht das Ohr, seine Musik herauszuhören, nicht die Faust, es zusammenzuballen, nicht die Verwegenheit, auch gegen Strindberg Akzente zu verschieben. Die Spukelemente mußten zurückgedrängt, die Worte aller dieser Abrechnungen mit äußerstem Nachdruck eingehämmert werden. Hier wurde die billige, in ihrer Übertriebenheit dilettantische Stimmungsmache zur Hauptsache, der kostbare Text Nebensache. Kein Wunder, daß man das Stück erst im Buch richtig kennengelernt hat. Aber auch Herr Lantz wird zugeben, daß wir dazu keine neue Freie Bühne brauchen.

HYGIENISCHE ABENDE

Zwischen Weihnachten und Neujahr konnten in Berlin die Theaterbesucher aus Beruf oder Neigung und der eine Theaterbesucher aus Beruf und Neigung die beiden gesündesten Tätigkeiten ausüben, die dieses Dasein überhaupt zu vergeben hat: Schlafen und Lachen. Allerdings wird es für die Theater auf die Dauer doch ersprießlicher sein, ihre Besucher zum Lachen zu bringen, weil ja der unentbehrliche Schlaf an anderer Stelle vielfach ohne Eintrittsgeld zu haben ist. Immerhin: wen seine Jahresbilanz verschwenderisch gestimmt hat, der gehe in den ‚Heiligenwald'. Über seinen sämtlichen Wipfeln ist Ruh — warte nur, balde ruhest auch du! Wenn dich dann irgend einmal das Geschnarch der Nachbarn weckt, so brauchst du nur auf die Bühne zu blinzeln, um gleich wieder hinüberzudämmern. Da oben ist alles beim alten: auf eine wahrhaft herzige Weise

werden im zweiten Akt genau dieselben schalkhaften Situationen wie im ersten dadurch hervorgerufen, daß man einen Kameralstudenten für einen Arbeiter, die Prinzessin von Waldstauffen-Ernstadt für eine Kretschmarn, ihre Hofdame Gudrune von Hasselohe für ihr Tantchen, ihren fürstlichen Bruder für einen schlichtbürgerlichen Gelehrten und einen lumpigen Schauspieler namens Enterich für diesen Fürsten hält. Im Schlußakt wird die witzige Wirrnis höchstwahrscheinlich witzig entwirrt: mit Anmut, Esprit und Seelenadel wird wohl jeder jedem die Vorteile verzeihen, die er etwa aus der Verwechslung gezogen hat. Du weißt es nicht, denn... Kurz vorm Ende aber wirst du, zum letzten Mal, durch eine herzogliche Hupe aufgeschreckt. Du kommst gerade dazu, wie die Kretschmarn voller Abschiedswehmut das Stück und seine pädagogische Absicht erklärt: daß hier der Zauber einer deutschen Märchenwelt gewaltet hat, und daß du auch im neuen Jahre streben und schaffen sollst, weil einzig Arbeit deine Schmerzen töten wird. Wessen Arbeit? Halms und Sandeks, glaube mir, genügt für alle, die so stark sind, vor ihr wach zu bleiben. Denn der herbste Schmerz läßt nach, wenn beide Dichter veilchenblaue Augen machen und dich über die bedrohte Zukunft der alten Briefträger-Agerl beruhigen. Im Ernst: du darfst ihnen nichts weiter vorwerfen, als daß sie das junge Waldhexchen Eva, genannt Huschel, schließlich nicht mit dem großen Glück beschenken, mit dem sie ihr gewinkt haben, und das sie denn doch wohl verdient hätte. Hier mangelts an poetischer Gerechtigkeit. Und dabei hatte Ida Wüst eine solche Fülle von Waldesduft, nekkischer Laune, Herzensholdheit, Taufrische, Süßigkeit und echt mädchenhafter Keuschheit über Huschel ausgestreut, daß den theaterhistorisch gebildeten Schläfer ein besonders willkommenes Traumbild umgaukelte: Die tote Jenny Groß ging durch den Heiligenwald!

*

Im Berliner Theater aber konnte man nicht schlafen, weil vom Orchester immerzu gelärmt und von den zu-

friedenen Zuhörern ebenso ununterbrochen und mit fürchterlicher Vehemenz applaudiert wurde. Die unzähligen Text-, Ton- und Tanz-Dichter der neuen ‚Original-Posse' haben den vorjährigen Schlager desselben Hauses kopiert, der bereits eine Kopie des vorvorjährigen Schlagers war, ohne sich beizeiten über alle Faktoren dieser beiden rechtschaffenen ‚Bombenerfolge' klar zu werden. Hier wie dort stammte Handlung und Musik von guten alten Handwerkern eines anspruchslosen Genres, das in seiner Zeit wurzelte, und war von reimenden, witzelnden und komponierenden Kindern unseres vorgeschrittenen Jahrhunderts nur ‚aktuell' aufgeputzt worden. Dies war so geschickt geschehen, daß sich ein doppelter Reiz ergab: ein antiquarischer und ein durchaus lebendiger Reiz, die einander nicht totschlugen, sondern förderten. Jetzt aber hat man sich ganz ‚auf eigene Füße' gestellt, auf denen man am vorigen Silvesterabend darum so sicher stand, weil sie Heinrich Wilken gehörten. ‚Große Rosinen oder Berlin hats eilig' lautet der vielversprechende Titel. Wir werden sehen, wie unsere junge Weltstadt sich dicke tut, mit welcher unmäßigen Hast sie wachsen will und wächst, was in dieser Hast verkümmert, was gedeiht — kurz: wir werden für ein humoristisch-satirisches Spiegelbild des modernen Lebens, für eine Art gereinigter, überlegener und mutiger Metropoltheater-Revue, die ihre Berechtigung hätte, bis zu einem gewissen Grade dankbar sein können. Oder aber auch nicht. Die Jagd auf den Kalauer und auf die Gelegenheit zu einem Tanzduett: das wäre der angemessene Titel. Der Ehrgeiz der Herren Bernauer und Schanzer erschöpft sich in ein paar treffenden Beobachtungen des berliner Volkscharakters, in ein paar glücklichen Erinnerungen an die Skandalchronik des abgegangenen Jahres und in einer zwar drastischen, aber ungewöhnlich taktlosen Persiflage auf Reinhardts Zirkusspiele. Zwischendurch und drumherum schwemmen sie ungeheuere Mengen von ‚Stoff' auf die Bühne, für alle Fälle und Geschmäcker, nämlich in der Hoffnung, daß die einzelnen Schichten des rätselhaft

gemischten Publikums schon ihre Auswahl treffen werden. Sie knickern weder mit leicht-sentimentalen Liedern noch mit Maskeraden, Quodlibets und Finales im Stil des seligen Adolph Ernst, weder mit Variététricks noch mit Verlobungen, weder mit bescheidenen Ausstattungskünsten noch mit schamhaften Verspottungen ihrer eigenen Einfallsarmut — und lassen im übrigen, wie der ulkige Herr Sabo sagen würde, Terpsichore die Stunde regieren, ohne daß sie sich genügend souveräne und reiche Beherrscher Polyhymnias dazu ausgesucht hätten. Je später der Abend, desto fauler die Witze, desto matter die Melodien, desto unkomischer die Situationen. Man kann dabei nicht schlafen; aber man wird wenigstens dadurch todmüde.

•

Herrn Tristan Bernard aber ist mit dem ‚Kleinen Café' eine charmante Komödie gelungen. Ein Vergnügen, sich an die geräusch- und absichtslose Virtuosität solch eines Parisers zu erinnern, nachdem man von acht und noch mehr deutschen Stirnen den Schweiß sauer und vergeblich hat rinnen sehen. Hier gibt es keinen gewaltigen Apparat, keine Gefühlskisten, keine Verwicklungen, keinen schwelgerischen Frohsinn, bei dem einen der Menschheit ganzer Jammer anfaßt: hier gibt es nichts als eine Anekdote, der säuberlich, gelassen und liebenswürdig ihre ganze Heiterkeit abgeluchst wird. Ein Kellner hat achthunderttausend Franken geerbt, macht aber von seinem Reichtum nur nachts Gebrauch, ohne die geringste Freude daran zu haben, und bleibt am Tage Kellner, weil sein Wirt ihn mit einem Kontrakt hineingelegt hat. Wie das alles vor sich geht, ist völlig unwahrscheinlich. Dies wäre ein Fehler, wenn es wahrscheinlich sein wollte. So plumpe Absichten hat Bernard gar nicht. Er schreibt Spiele, kultivierte Spiele für Erwachsene, die Sinn für distanzierende Ironie, für den weltmännisch lächelnden Gleichmut eines geistvollen Unterhalters haben und nicht fragen, ob es mit den Gesetzen der Logik oder auch nur der Psychologie übereinstimmt, daß der Kellner so überraschend schnell zu seiner Wirtstochter kommt. Bernard will nach zwei trefflich

angewendeten Theaterstunden einfach Schluß machen — basta! Deutsche Autoren würden das regelrecht in die Wege leiten, die gewissenhafteste Begründung nicht scheuen und der Komödie damit das zufügen, was ihr zu unserem Vorteil fehlt: Fett, Schwerfälligkeit, Wichtigkeit. Sie würden sogar eine Moral verkünden, die hier spricht, ohne ausgesprochen zu werden: Geld allein macht nicht glücklich — man muß es auch auszugeben verstehen. Wer es hat, der sei so verständig, es weder fürs Neue Schauspielhaus noch fürs Berliner Theater, sondern fürs Trianontheater und seinen Hans Junckermann auszugeben und sich unterm Stadtbahnbogen Appetit für die ‚Fünf Frankfurter' machen zu lassen.

*

Bei diesen fünf Frankfurtern hat noch keiner sein Geld verloren. Es sind die Erben Meyer Anselm Rothschilds, also gute Leute, solide Leute, jüdische Leute. Die Stimmung solch eines alten Stammhauses in der frankfurter ‚Judegass' trifft Carl Rößler mit ein paar Strichen, mit den sparsamsten und eben darum eindrucksvollen Strichen meisterlich. Unsereiner gewinnt sofort das intimste Verhältnis zu der ganzen Familie. Muttersprache, Mutterlaut! Es duftet nach Chanukalichtern, nach Kreppchen und nach all den anderen Leibgerichten, die die alte Frau Gudula mit dem silbernen Haar und dem goldenen Gemüt für jeden der fünf adlig gewordenen Herren Söhne zur Feier des Tages kocht. Aber auch sonst werden diese Söhne nach Möglichkeit unterschieden, damit so etwas wie dramatische Bewegung in die Geschichte kommt. Der Frankfurter Amschel scheint mit seiner Schlagfertigkeit und seiner einfachen Rechtlichkeit das Ebenbild des Vaters. Der Londoner Nathan ist so klar und nüchtern, daß es für Amschel ein Vergnügen ist, mit ihm zu rechnen. Der Neapolitaner Carl hat einen brauchbaren Kern in einer stutzerhaft verzierten Schale. Den Wiener Salomon macht das stolze Bewußtsein des Besitzes erst kühn genug, sich und den Brüdern die Baronie zu kaufen, dann sogar tollkühn genug, eine Verheiratung seiner einzigen Toch-

ter mit dem Herzog vom Taunus anzubahnen. Der Pariser Jacob schließlich, Jacöble, der Benjamin, das Nesthäkchen, der verschwärmte Musiker und Freund Rossinis, hat eine doppelte Bedeutung. Es ist kaum möglich, auf dem deutschen Theater mit einem ganz unsentimentalen Lustspiel Erfolg zu haben. Rößler will den Erfolg, aber auch unsere Hochachtung. Es wäre eine Fälschung, fünf jüdische Brüder zusammenzubringen, ohne einen mehr oder minder sentimental sein zu lassen. Mit einer Geschicklichkeit nun, die nicht Berechnung, sondern Begabung ist, mischt Rößler in seine Komödie genau so viel Sentimentalität, wie er nötig hat, um als professioneller Stückeschreiber das Publikum zu fangen und als Künstler das Milieu zu treffen. Es ist der seltene Fall eines deutschen Dramatikers, der es fertig bekommt, zween Herren zu dienen und von beiden gehätschelt zu werden. Das lyrisch bewegte, gefühlvolle Jacöble aber hat auch noch die dramatische Aufgabe, vermöge dieser seiner Veranlagung Salomos Lottchen, die der Herzog vom Taunus mit märchenhafter Entschlossenheit zu heiraten bereit ist, für sich zu erobern. Es gelingt ihm in einer Liebesszene von anderthalb Minuten und von der Zartheit und Verhaltenheit berühmt gewordener Liebesszenen, mit deren Dichtern man Rößler bisher nicht zusammen genannt hat. Dieser Ernst ist gerade in seiner Unauffälligkeit schön. Keinen Augenblick vergißt Rößler darüber sein Humörchen und seine Klugheit. Er bleibt sich bewußt, wodurch unsere Sympathie zu verscherzen wäre. Also treten die Witze niemals an Stelle des Witzes; und wenn jeder Akt mit einem überraschenden Bonmot schließt, so macht das nur darum Glück, weil es der Situation entspringt. Rößler hat in die Zeit und in jüdische Herzen und Hirne mit so scharfen Augen gesehen, daß seine drei Akte Ansprüche erheben könnten. Aber das ist zuguterletzt ihr nettester Zug: daß sie sich vollkommen anspruchslos geben. Sie wollen mit literarischen Mitteln eine Atmosphäre schaffen, in der man lächelt und lacht und sich wohl fühlt, und schaffen sie. Diese anheimelnde und erheiternde Atmo-

sphäre würde vermutlich selbst da entstehen, wo das Stück nicht so echt zu spielen ist wie von den meisten Darstellern des Hebbel- .... des Theaters in der Königgrätzer Straße. Drollig: solange dieses Theater Hebbeltheater hieß, konnte man sich nicht an den Namen gewöhnen; seitdem es nicht mehr so heißt, kann man sich den Namen nicht abgewöhnen. Die Hauptsache ist freilich, daß sich das Publikum endlich in das Theater hineingewöhnt. Das wird dank Rößler jetzt geschehen, und so wird sein Stück in jeder Beziehung hygienische Kräfte bewähren.

DAS TÄNZCHEN

Das Tänzchen eines Bahr, der auch ein Bär sein und die plumpsten Sprünge machen kann. Atta Troll, der einst die Freiheit Über alles hielt in Ehren, Tanzt auf seine alten Tage Um des Pöbels schnödes Geld. Hoffentlich. Denn der Fall läge ja viel schlimmer, wenn wirklich anzunehmen wäre, daß Bahr diese schäbigen Possenreißereien um ihrer selbst willen treibt. Mit einem Schriftsteller, der auf den Standpunkt seines eigenen Generaldirektors Lavin gekommen wäre, ließe sich wenigstens streiten. Lavin verkauft den dummen Deutschen monatlich siebenunddreißigtausend Flaschen Lavinol, um sich ein Automobil und eine adlige Schwiegertochter zu halten, lehnt aber für seinen persönlichen Bedarf dieses Schwindelfabrikat entschieden ab. Solch einem literarischen Lavin würde man zu erklären suchen, daß die dummen Deutschen auch zu unterschätzen sind, und würde ihn fragen, wie er es mit seiner Publikumspsychologie vereinbar findet, daß von seinen zwölf Stücken gerade das beste, das ‚Konzert', den größten Erfolg gehabt hat. Einen Bahr jedoch, der an die Schönheit oder die Anmut oder die Lustigkeit dieses ‚Tänzchens' glaubte, würde man aufgeben müssen und aufgeben können, weil sein Geist bereits tot wäre. Da mir also ein zynischer Bahr lieber ist als ein geistig toter, werde ich seinen Schwank nicht als ein dramatisches Produkt, sondern als eine geschäftliche Speku-

lation ansehen und mich in seinem Interesse freuen, daß sie mißglückt ist. In seinem Interesse will ich sogar sagen, warum sie mißglückt ist.

Weil er zwei Irrtümer begangen hat. Er hat erstens Aristophanes mit Philippi verwechselt. Wenn wir unsere Lustspieldichter immer wieder anstacheln, hinein ins volle Menschenleben zu greifen, so heißt das, daß sie Komödienstoffe von Gegenwartswert entdecken, daß sie in den Ereignissen des Tages und in den öffentlichen und nichtöffentlichen Personen dieser Tage die Komik aufspüren, einfangen, gestalten — beileibe nicht, daß sie fix und fertige Komödien der Zeitgeschichte dramatisieren sollen. Die Affäre des Herrn von Jagow, die wir im vorigen Jahr belacht haben, war eine runde, schlagende und sogar eine moralische, eine pädagogische Komödie, weil den lieben Leuten, die die Grube gegraben hatten, monatelang von ihrem Reinfall die Glieder schmerzten. Wer aber hätte geahnt, daß zu allem Unheil, das die Geschichte angerichtet hat, nachträglich auch noch dieser Schwank kommen würde! Er treibt das Epigramm zu drei Akten auseinander, worin einmal ein satirisches Wörtchen mit dem preußischen Junker geredet wird. Mag der nun tatsächlich so schlimm sein, wie die liberale Presse behauptet (trotzdem diese Gegnerschaft eigentlich für ihn einnimmt): schlimmer als der schlimmste preußische Junker ist jedenfalls der Witz dieses Wieners über ihn. Wie albern, ja, wie ordinär Bahr hier wird, bis zu welchem Grade ein Kopf und ein Geschmack sich selbst verleugnen können: das war die Überraschung des Abends. Möglich, daß Bahr sich gegenüber dem Vorwurf der Überdeutlichkeit, der Absurdität seiner Figuren, der lächerlichen Tollkühnheit seiner Motivierungen auf die Ungebundenheit des Schwanks beruft, der sich aus der platten Wirklichkeit in phantastischere Gegenden hinaufwinden darf. Dürfte! Denn wenn ein Schwank nicht in einem Restaurant, sondern ‚bei Borchardt', nicht in einem Hotel, sondern ‚bei Adlon' spielt, so muß er sich schon den Maßstab der Wirklichkeit gefallen lassen. Da rächt es sich, daß Bahr mit Anspielungen kitzeln,

daß er bei der Einschlachtung einer Sensation auch im Detail Sensation machen wollte. Er hat in jeder Hinsicht bewußt unter seinem Niveau gearbeitet – und es war sein zweiter Irrtum, daß damit der Erfolg zu zwingen ist. Das Geheimnis der Philippi und Sudermann und des Schöpfers der ‚Fee Caprice' und all der anderen goldglänzenden Vorbilder Bahrs ist eben, daß sie durchaus nicht kaltherzig auf Tantiemen ausgehen, daß es um ihre erhitzten Schädel rauscht, und daß sie von der Herrlichkeit ihrer Dichtungen inbrünstig überzeugt sind. Darum ist es auch ihre Gemeinde. Bahr aber hält das ‚Tänzchen' für einen Schmarren, gerade gut genug für das Pack, und das läßt sich kein Pack gefallen. Es will respektieren können und wittert einfach, ob es das kann, oder ob ein Autor sich ihm zuliebe dümmer und ärmer macht, als er ist. Nicht oft hat man das Publikum so empört gesehen wie bei diesem ‚Tänzchen'.

Es ist anzunehmen, daß ein Teil der Empörung Brahm gegolten hat. Warum hat der Mann eigentlich niemals den wahren, den tragischen Philippi aufgeführt? Und wie lange wird er noch zögern, sich offen zu Robert Misch zu bekennen? So oft ich Brahms Taten beim rechten Namen nenne, mahnt mich Bahr väterlich, mir doch einmal Berlin ohne Brahm vorzustellen. Ich stelle mir vor. Es ist wirklich furchtbar, was uns droht: daß man uns nämlich kraftlose Theaterdirektoren, die in einem Winter drei brauchbare und drei unbrauchbare Stücke anständig oder miserabel spielen, nicht mehr auf Grund längst verwirkter Verdienste als Wohltäter der Menschheit anpreisen wird, und daß für eine Unappetitlichkeit wie dieses ‚Tänzchen' nur noch Bühnen in Betracht kommen werden, die nicht einmal ihr Verfasser für sie in Betracht zieht.

DER ZORN DES ACHILLES

Singe den Zorn, o Göttin, des Peleiaden Achilleus (dem Agamemnon seine Briseïs genommen hat): so beginnt der erste Gesang der Ilias, und so könnten auch alle folgenden

Gesänge beginnen, weil dieser Zorn nicht wenig Zeit braucht, um sich auszutoben. Denn erst am Ende des vierundzwanzigsten Gesanges ruht Achilleus im innersten Raum des Gezeltes, und ihm liegt zur Seite wieder des Brises rosige Tochter. Aus dieser Geschichte hat Wilhelm Schmidtbonn ein Drama — leider nicht von drei Akten, sondern von acht Szenen gemacht, für das vor allem Homers Schluß nicht in Betracht kam. Es ist das Vorrecht des Epos, unzählige männermordende Kämpfe in einen stattlichen Festschmaus ausklingen zu lassen. Um für ein Drama tauglich zu werden, mußte Achill sterben. Um seinen Tod nicht untragisch wirken zu lassen, mußte der Dichter ‚Schuld' auf ihn laden. Bei Schmidtbonn wird Achill ein Michael Kohlhaas der Antike, der, einmal erregt, ganz außer sich gerät und blindlings rast, um zu seinem Recht zu gelangen. Diesen Achill trifft es weniger schwer, daß er Briseïs entbehren soll, als daß man ihn zu Unrecht um sie gebracht hat. Man hatte sie ihm geschenkt: man durfte sie ihm nicht bloß deshalb rauben, weil Agamemnon seine Chryseïs hatte hergeben müssen. Darüber kommt er nicht hinweg. Unrecht ward mir getan! Hier sitzt ein Mann, dem Unrecht ward getan! Ist Vaterland ein Ding, das Unrecht tun darf ohne Scheu? Um diese eine Frage kreisen unablässig seine Gedanken. Sie vergiftet sein Blut, benebelt sein Hirn, verhärtet sein Herz. Erst als sein Zorn vertobt ist, weil er großartig und mitleidslos wie ein Naturereignis auf die Griechen und auf Hektor niedergegangen ist, erkennt oder ahnt er doch wenigstens: daß erlittenes Unrecht nicht berechtigt, es hundertfach, an Schuldigen wie an Unschuldigen, zu vergelten; daß höchstes Recht höchstes Unrecht wird; daß diese kluggefügte Welt die Maße seines Selbstgefühls, seiner Herrschsucht, seines Trotzes und seiner Zerstörungskraft zu sehr beengt; daß, kurz, des Adlers Platz nicht unter Krähen ist. Diese Erkenntnis oder Ahnung macht ihn schwach und stark zugleich: er springt freiwillig, freudig, ungerüstet und laut singend zu sicherem Tod dem Feind entgegen.

Es schadet nicht, sondern nützt, daß Schmidtbonn hier

zwei Tragödien zu einer vereinigt: daß er das Schicksal des arglos reinen Menschen, der nicht groß zu sein brauchte, unter den arglistigen und unreinen Menschen, und daß er das Schicksal des Genies, das weder naiv noch untadelig zu sein brauchte, unter den Durchschnittsmenschen dargestellt hat. Dies oder das allein hätte das Drama vielleicht monoton bleiben lassen. So aber ist Achilles reich genug, um uns von Anfang bis zu Ende in Atem zu halten. Wo er ist, wären Götter, auch wenn über ihm keine wären. Und in Schmidtbonns Gedicht sind keine. Kein Apollon betäubt den tapferen Patroklos, kein Zeus sendet den Achaiern stäubenden Wind entgegen: Achilles grollt, und schon entvölkert sich die Erde. Aber was wäre die bloße Bären- oder selbst Löwenhaftigkeit! So ist denn nicht wahr, was ein Schmeichler zu Agamemnon sagt: „Er ist nur stark, du klug." Achills wundervolle Tumbheit und Dumpfheit wird niemals Dummheit. Zum mindesten verfeinert seine Stärke sich da, wo er liebt, zu Scharfblick und Seelenzartheit. Wenn es um Patroklos geht, so wittert er in jedem Falle, woher ein gefährlicher Rat stammt; und wenn es um Briseïs geht, so ist er nicht Herr und Gebieter, sondern Ritter. Sie hat er lieb; allein mit Aug und Armen hängt er an dem Jüngling. Der ist ihm seines Lebens tiefste Freude. Zum Glück nicht mehr. Auch Unterlassungen sind dichterische Verdienste. Freilich war von Schmidtbonns Geschmack nicht zu befürchten, daß er Achills Beziehung zu Patroklos erotisch trüben würde. Aber daß er die Episode der Briseïs nicht ausgebeutet, daß er, zum Beispiel, die Szene vermieden hat, wo sie sich den Agamemnon nicht zu nahe kommen läßt: dafür soll ein Dichter besonders bedankt sein in der Zeit Ernst Hardts, der aus solch einer Szene fünf Akte zu machen pflegt und uns nach seiner ‚Gudrun' hoffentlich auch eine ‚Briseïs' schenken wird. Schmidtbonn ist in diesem Männerstück prachtvoll und unbeirrt und in jedem Sinne männlich geblieben.

Aber warum hat er, der mit gutem Recht den Homer bald ganz aus dem Spiel gelassen, bald wörtlich übernommen, der

also vor einer Vorlage von wahrhaft kosmischer Größe sich selbst weder überschätzt noch unterschätzt hat und jedenfalls so mit ihr umgesprungen ist, wie ein freier Künstlersinn es sich immer erlauben sollte: warum hat er nicht noch viel entschlossener alles Beiwerk abgestreift, das aus dem Epos stammt? Es ist schuld, daß auf einen kunstreich gedrungenen, eminent dramatischen ersten Akt zwei Akte folgen, die eben nicht geschlossene Akte sind, sondern in Szenen zerfallen, zersplittern. Am Schluß des ersten Aktes vergräbt Achill sein Schwert und seine Rüstung: am Anfang des zweiten Aktes sind die Griechen bereits in Verzweiflung. Diese Kurzangebundenheit wäre auch für den weiteren Verlauf eine dramaturgische Notwendigkeit. Daß nach neunjährigem Krieg Troer wie Griechen den Frieden herbeiflehen, daß aber hier wie dort bestimmte Elemente einen endlosen Krieg einem ehrlosen Frieden vorziehen würden: das setzen wir als selbstverständlich voraus. Diese Mischstimmung von Friedenssehnsucht und Nationalgefühl hätten uns dreißig flammende Verse viel eindringlicher übermittelt als die beiden langwierigen Szenen, die Schmidtbonn nicht entbehren zu können glaubt. Aus lauter Angst, am Ende nicht gründlich genug zu motivieren, ermüdet er den Anteil an der seelischen Entwicklung Achills, auf die nicht bloß uns, sondern doch auch ihm alles ankommt. Er durchmißt treu und gerade den Weg, den er sich vorgesetzt hat. Er weiß noch nichts von Verkürzungen, Überschneidungen, zeitersparenden Abzweigungen. Dabei ist bemerkenswert und für Dramatiker höchst lehrreich, wie hart gehämmerte Verse ihren stählernen Charakter in demselben Augenblick verlieren, wo sie in gemächlichen Szenen gesprochen werden. Je nach dem, ob das Drama stürmt oder schleicht, wirken Schmidtbonns homerische Helden, die in beiden Fällen kaum ein überflüssiges Wort reden, ehern oder geschwätzig.

Es gab trotzdem eine fast leidenschaftlich lebendige Aufführung, dank den wichtigen und auch einigen unwichtigen Einzelleistungen. Die Regie war einen kräftigen Hauch von Meer, vor allem aber die Belebung, die Durchglutung der

Massen schuldig geblieben. Das fiel um so mehr auf, als ganz offenkundig Schmidtbonn in der Gestaltung seiner Massenszenen sich von Reinhardt beeinflußt zeigt, und als es infolgedessen das Theater eigentlich nicht schwer gehabt hätte, dem Dichter das nachzuschaffen, was es ihm selber vorgeschaffen hat. Nur daß eben nicht Reinhardt der Regisseur war, sondern Hollaender. Er hat die Talente des Ensembles keineswegs gehindert, Poesie, Phantastik, Farbe, Würde und, was sonst etwa nötig ist, aus sich herauszuschleudern oder zu stellen. Der junge Herr Danegger durchleuchtete und formte zugleich den kurzen Bericht des Eurypylos wie ein alter Meister, der das Glück gehabt hat, künstlerisch nicht im geringsten zu altern: wenn dergleichen schicklich wäre, hätt' ich Da Capo geschrien. Patroklos war Moissi, also die Jünglingshaftigkeit, der Wohlklang, die Liebenswürdigkeit in Person: Achill ist zu verstehen. Wegener hat denn auch am meisten mit der klaglosen Klage um den Freund ergriffen, mit dem tonlosen Ton eines Menschen, der hinfort zu schauriger Einsamkeit verdammt ist — oder zum Tode. Nachdem Wegeners Achill sich zum Tode verdammt hat, stirbt er, wie er zu Lebzeiten seines Patroklos gelebt hat: randvoll von elementarer Kraft, unbändig wild bis an die Grenze der Tierheit und dabei doch geadelt, königlich, bezwingend schmerzenreich. Möglich, daß Wegener anders aussieht, als man sich den Achill bis heute vorgestellt hat. Aber nicht das Gesicht entscheidet, sondern die heroische Wesensmelodie eines Mannes von strotzender, von wahrhaft reifer Männlichkeit, und sie hat Wegener so vollkommen getroffen, wie sie nach Matkowskys Tode kein sichtbarer deutscher Schauspieler zu treffen vermöchte.

EINE GLÜCKLICHE EHE

Ein Stück für Analphabeten. Die nämlich Peter Nansens Novelle nicht lesen können. Darin erzählt der charmante Däne leise lächelnd, liebenswürdig, lebenskennerisch, leiden-

schaftslos und doch lebhaft, langsam und doch niemals langweilig die Geschichte einer Ehe, vieler Ehen. Der Bund zwischen dem behäbigen Postassistenten Christian Mogensen und dem leichtfüßigen Fräulein Nancy Schmidt, der sich zunächst trüb anläßt, wird allmählich glücklich und immer glücklicher, weil die kleine Frau es lernt, sich durch einen Liebhaber in gute Laune zu bringen und durch diese dauernde Gutgelauntheit sich selber ihrem Manne reizvoll und ihr Haus behaglich zu machen. Nansen stellt seine glückliche Ehe nicht bloß verlockend dar, sondern verteidigt sie noch nachdrücklich. Er findet es falsch, daß der moralische Wert einer Frau davon abhängen soll, ob sie etwas häufiger oder seltener küsse. Wichtig sei nur, ob man schlecht gegen jemand handle oder nicht, und einer treuen Frau, deren Mann ein freudloses Dasein führe, sei unter allen Umständen diese untreue, aber leuchtende und verschwenderisch wärmende Frau Nancy vorzuziehen. Es ist der Lauf der Welt, daß das Kind auf den Geschmack kommt, und daß dem ersten Liebhaber ein zweiter folgt. Peter Nansen, auch er ist in seine Nancy verliebt und Kavalier genug, nicht ihr die ganze Schuld an dem Bruch mit dem Ministerialrat Jermer zuzuschieben Obendrein vollzieht dieser Bruch sich erst nach einem Jahr, in aller Gemächlichkeit, und nicht ohne daß beider Herzen ausgiebig bluten, nicht ohne daß beider Wunden noch eine Zeitlang bei jeder Berührung schmerzen. Wenn dann der zweite Liebhaber dem dritten erheblich schneller weichen muß, so wird das wohl eher daran liegen, daß Herr Martin seinem Vorgänger nicht gewachsen, als daß Nancy inzwischen verderbter geworden ist. Denn das ist Nansens größte Kunst: diese pendelnde Nancy bleibt reizend unschuldig. Sie ist einfach zu viel für einen Mann. Ihre Begierden sind natürlich und erhalten sie jung und schön, weil sie sie als natürlich empfindet und es aufgibt, sie zu bekämpfen. Sie ist wirklich wie Hebe, jene anmutige häusliche Göttin, die still und bescheiden mit dem Labetrank zwischen den durstenden Göttern umherwandelt.

Als Nansen daran ging, diese funkelnde, sanft malitiöse und virtuos abgewogene Novelle für die Bühne umzuschreiben, schien es ihm vor allem nötig, die Feder mit dem Zaunspfahl zu vertauschen. Immer wieder ist es erstaunlich, wie vollständig graziöse Geister von ihrer Grazie und ihrem Geist verlassen werden können, sobald es sie nach dem Theatererfolg gelüstet. Wer hätte Bahr das ‚Tänzchen' zugetraut, wer Peter Nansen diese taktlose Eindeutigkeit! In seinem Lustspiel wird Nancy gerade das, was sie nicht werden darf, wenn die Geschichte ihrer Ehe einen Sinn haben und sie selbst uns durch vier Akte fesseln soll: sie wird eine Dirne. Nachdem Jermer bei seinem ersten Besuch fünf Minuten neben ihr auf dem Diwan gesessen hat, küßt sie ihn, duzt sie ihn, verspricht sie ihm, morgen abend zu kommen, und bedauert nur, daß es heute abend nicht gehe. Warum geht es eigentlich nicht? Man wundert sich, daß sie nicht gleich die Tür zuriegelt. An sich wäre gegen eine so offen eingestandene Geschlechtlichkeit gewiß nichts einzuwenden. Man kennt Nancys genug, die keineswegs erpicht sind auf die zarten Schwingungen des Anfangs, die Katzbalgereien der Zwischenstadien, die Sensationen des Todeskampfes, die wollüstige Witwentrauer und die zarten Schwingungen des nächsten Anfangs. Aber ein dichtender Erotiker wie Nansen hätte zu wissen, daß für kultivierte Zuschauer der Weg alles, das Ziel fast nichts ist. Er gibt immer wieder das Ziel und spart sich die Nuancen, die Übergänge, die Untertöne, die Unmerklichkeiten, die Entwicklung. Damit wir doch an einer Stelle der Komödie erfahren, wie das innere Verhältnis Nancys zu Jermer sich gestaltet hat, muß das Liebespaar sich darüber in demselben kleinen Zimmer unterhalten, wo Mogensen mit dem Weihnachtsbaum beschäftigt ist. Weiter. So oft in der Novelle Nancy bei Jermer ist, lachen sie darüber, daß ihr Mann sie bei der alten Tante Lene glaubt. Als dann einmal Jermer mit dem Mann zusammensitzt und von ihm hört, daß sie bei Tante Lene sei, weiß er, wie weit sie mit Herrn Martin ist. Es ist ein Muster von geschmackvoll und witzig indirekter

Charakteristik. Auch auf der Bühne sitzen beide Männer zusammen: aber hier tritt Nancy vor sie hin und teilt ihnen mit, daß sie jetzt zu Tante Lene gehe – ohne daß Nansen sie etwa eine Brutalität gegen Jermer begehen lassen will. Von solchen Plumpheiten wimmelt das Stück. Sie steigern sich zu unbegreiflichen Klobigkeiten, wenn zum Schlusse Jermer so weit aus der Rolle eines zuverlässig diskreten Menschen fällt, daß er Hern Martin deutlich genug seine eigenen Beziehungen zu Nancy verrät. Nur die bemitleidenswerte technische Hilflosigkeit des Stückes schützt den Autor vor dem Verdacht, daß er sich bei der Dramatisierung seines kleinen Kunstwerks heimlich der Hilfe eines budapester Freundes bedient hat.

Nansen hat es seiner Vergangenheit als Novellist zu verdanken, daß ich ein Corpus liebevoll viviseziert habe, das ich sonst mit ein paar wütenden Hieben in die Pfanne gehauen hätte. Da er behauptet, schon vor der Premiere gewußt zu haben, wie unbarmherzig die berliner Theaterkritik ist, wird er durch meine Milde angenehm überrascht sein. Da er ferner versprochen hat, diese Kritik mit Verständnis aufzunehmen, so wird er aus ihr ja wohl auch herauslesen, daß mir seine Zukunft als Dramatiker hoffnungslos erscheint, und daß ich es bedauern würde, wenn er öfter seinen guten literarischen Ruf aufs Spiel setzte, und sei es das Spiel des intimen Theaters der Schumannstraße. Höchstwahrscheinlich würde diese Komödie überall sonst noch grauenhafter, noch undelikater wirken. Hier wurde doch nach Möglichkeit abgedämpft und vermenschlicht. Geradezu ein Glück für das Theaterschicksal des Stückes war es, daß Moissi eine ganz andere Figur spielte, als Nansen sich gedacht hat. Der will einen höchst soignierten Herrn von grader, gemessener, distinguierter Haltung, den Typus eines jungen dänischen Ministerialbeamten comme il faut, halb Diplomat, halb Geistlicher. Hätte Moissi sich daran gekehrt, so wäre der Verlauf der Sache vollends unerklärlich und unerträglich geworden. Er gibt einfach einen lieben, netten, frischen, verführerischen Jungen mit dem entzückendsten Lächeln von der Welt, weiß

erfreulicherweise die Hälfte des Textes nicht und nimmt dem Rest jede Peinlichkeit. Trotzdem sollte mit einer kostbaren Kraft wie Moissi nicht so wenig sparsam umgegangen werden, daß er von Premiere zu Premiere kaum Zeit hat, die Rolle zu lernen. Seine Geliebte ist Fräulein Terwin, die hiermit den Platz gefunden hat, den sie ungefähr ausfüllt. Weswegen man aber selbst diesen Abend nicht als verloren bezeichnen kann, das ist Arnolds Mogensen. Ein anspruchslos zufriedener, dumpf ahnungsloser Bürger von ergötzlichster Kurzsichtigkeit, umschimmert von der Glorie derer, deren das Himmelreich ist. Man malt sich unwillkürlich aus, was Mogensen empfände, wenn er hinter das Treiben seines Weibchens käme. Den Mogensen des Nansenschen Stückes könnte unsertwegen der Teufel holen. Mit Arnolds Mogensen würde man ein bißchen mitleiden. Der Schauspieler gab den Humor, den der Dichter durchweg schuldig geblieben ist.

SCHWANK UND GROTESKE

Als Paul Lindau die schlechte Kunst, die er heute in rüstiger Altersschwäche macht oder wenigstens verantwortet, noch in seniler Jugendlichkeit kritisch erforschte und förderte, nahm er einmal folgende erleuchtende und erlösende Abgrenzung vor: „Vielleicht ließe sich, besser als aesthetisch, empirisch der Unterschied zwischen der Posse und dem Lustspiel in der Weise bezeichnen, daß das Lustspiel keine Couplets enthält und nur ein freundliches Lächeln hervorruft, während die erstere mit Gesangseinlagen gegeben wird, die Zuschauer bis zu Tränen zum Lachen zwingt und ihnen, während sie sich köstlich amüsieren, den Schmerzensruf entlockt: Herr Gott, ist das dumm!" Ein großes Muster weckt Nacheiferung und gibt dem Urteil höhere Gesetze. Ich werde also als unzweifelhaft empirischer Besucher des Residenztheaters und des Neuen Schauspielhauses den Unterschied zwischen dem gallischen Schwank und der germanischen Groteske am einfachsten so bezeichnen: daß mir zwar in

beiden Fällen der Lindausche Schmerzensruf ohne die angenehme Beigabe von Lachtränen entlockt worden ist, daß aber der Schwank anspruchslos, die Groteske anspruchsvoll auftritt. Das bestimmt den Ton der Ablehnung.

Die Herren Maurice Hennequin und Georges Mitchell haben keinen anderen Wunsch, als ein gesättigtes Publikum zwei Stunden lang zu unterhalten. Der deutsche Theaterdirektor nun, der ein Stück von ihnen oder ihren Brüdern herübernimmt, sollte niemals außer acht lassen, daß wir vor dem Abendbrot ins Theater gehen und uns einigermaßen satt lachen wollen. Bedingung ist demnach eine gewisse Dichtigkeit der Komik. Ein öder erster Akt macht verdrießlich, ein dünner zweiter Akt muntert nicht genügend auf, und wenn endlich der dritte Akt imstande wäre, seine Schuldigkeit zu tun, dann ist es immer noch nicht leicht, über zwei Hindernisse hinwegzukommen. Man glaubt zunächst Alexander den ‚aimé des femmes' nicht mehr. Wie er auf Hutnadeln sitzt: das ist nach wie vor zum Schreien. Aber wo von der frischesten Probiermamsell bis zur abgetakeltsten Großfürstin alles besinnungslos in einen verliebt ist, da muß es schon eine verführerischere und vermutlich auch jüngere Männlichkeit sein. Es ist für uns und für Alexander ganz gut, daß dies seine letzte Rolle im Residenztheater war: wir werden jetzt hoffentlich erfahren, daß er nicht bloß eine ‚Spezialität' ist, und er selbst wird sich freuen, von einem Genre befreit zu sein, das sich überlebt hat. Freilich: ‚Alles für die Firma' ist, trotz der Abgenutztheit der Bauart und der Altertümlichkeit vieler Züge, doch meines Wissens das erste Exemplar eines neu und besonders zusammengesetzten Fabrikats. Nennen wir es: pornographischer Benedix. Ein moralischer Schwank. Zwei Frauen wollen ehebrechen und bleiben notgedrungen treu. Ein schlaues Jüngferlein hält mit sich Haus und wird denn auch zum Schluß geheiratet. Also: ein Spiel für Hofbühnen, das erst durch Zoten, gesprochene und zur Schau gestellte Zoten residenztheaterfähig wird. Da aber wird es wohl eine übertriebene Zimper-

lichkeit von mir sein, daß ich Zoten in unserer plumpen deutschen Sprak weder aus dem Munde eines Mannes noch gar einer Frau mitanhören kann, und daß es mir höchst genierlich ist, zusammen mit achthundert Menschen ein Mädchen weiter als bis auf den Unterrock entkleidet zu sehen. Diese Massivitäten waren bei mir das zweite Hindernis einer heiteren Wirkung. Die Zensur, die das alles erlaubt, rechnet wahrscheinlich nicht damit, daß blütenweiße Gemüter wie ich das Residenztheater besuchen, und wird überhaupt wissen, warum sie seit Jahrzehnten hier nicht denselben Maßstab anlegt wie an anderen Orten. Wenn nur auch wir wüßten, warum sie immer wieder reine Kunstwerke verbietet!

Damit ist beileibe nicht ‚Fiat justitia!' gemeint. Diese ‚Kriminalgroteske in drei Instanzen' hat so lange geatmet, wie die Zensur in ihrer Finsternis sie zärtlich betreute, und ist mit dem ersten Schritt ins rosige Licht der berliner Öffentlichkeit schmählich verblichen. Da Lothar Schmidt und Heinrich Ilgenstein verlangen, sogar mit Ausrufungszeichen verlangen, daß Gerechtigkeit ohne Unterschied der Person herrsche, so werden sie sicherlich nicht gerade für sich selber eine ungerecht milde Justiz beanspruchen. Also: Kopf ab!, weil sie ihn nicht dazu gebraucht haben, sich über das Wesen der politischen Satire, das Wesen der dramatischen Groteske, das Wesen des lebendigen Theaters klar zu werden. Der Satiriker braucht ein Objekt, um es mit einem Dolch zu Tode zu kitzeln. Wenn er ihm aber mit einem Dreschflegel zu Leibe geht, so ist es nach einem Schlage tot und kein Objekt mehr. Die Autoren werden mich, solange sie nicht weitergelesen haben, mißverstehen und triumphierend darauf hinweisen, daß das Leben nachträglich einen ähnlichen Fall wie den ihren geliefert hat. Genau so wie in diesem Stück war tatsächlich im Mordprozeß von Dabendorf, den wir eben erlebt haben, das Opfer verschwunden. Der Staatsanwalt beantragte Todesstrafe, die Geschworenen erkannten auf Freisprechung. Trotzdem das Opfer verschwunden blieb. Irgendwie durfte, ja mußte selbstverständlich solch ein Fall

verzerrt werden, um eine Satire abzugeben. Im Stück aber erscheint das Opfer gesund und vergnügt vor Gericht, ohne daß das für Richter und Geschworene ein Grund wird, das Urteil aufzuheben. Dagegen wird ein Graf, der sich selbst bezichtigt, einen seiner Knechte erschossen zu haben, im Gefängnis mit Lampreten, im Gerichtssaal mit Klubsesseln traktiert und freigesprochen. Das heißt so kraß übertreiben und so hanebüchen kontrastieren, daß wirklich nur die durchgeführte Form der Groteske die Vorgänge künstlerisch glaubhaft machen könnte. Ein wilder Witz, eine freche Genialität, ein verwegenes Temperament, ein — wo gerate ich hin! Wir sind leider nicht in tropisch bunten und glühenden Geländen der Absurdität, sondern bei Schmidt und Ilgenstein, die gewiß eine Groteske, aber eine unfreiwillige Groteske verfaßt haben. Ihr Stück, das ein Epigramm breit und entzwei walzt, ist mit seinem unscharfen Gerede, seiner matten Witzelei, seinen unbedenklichen Geschmacklosigkeiten und seiner asthmatischen Technik wie ein greulich entarteter Körper, der keine Nerven, keine Sehnen, keine Knochen, sondern nichts als Muskeln und noch dazu schlappe Muskeln hat. Erst im dritten Akt straffen sie sich. Da ist es denn zu spät. Daß man nämlich einen erträglichen dritten Akt mit um so größerer Freude begrüßen wird, je schlechter die ersten beiden Akte waren, das ist ein Irrtum kurzsichtiger Dramaturgen. Man ist, besonders wenn man die beiden Akte in der plumpen und geistlosen Darstellung des Neuen Schauspielhauses gesehen hat, einfach nicht mehr aufnahmefähig. Witze, die sonst gezündet hätten, verpuffen. Hier gar ist die Pointe (daß der Ermordete plötzlich erscheint) nicht einmal neu. Fiat justitia: Werft das Scheusal in die Wolfsschlucht und habt keinen Respekt vor dem Freisinn, dem Republikanertum und dem Mut von Leuten, denen es so große Herzensnot bereitet, wie die Gerechtigkeit bei uns mißbraucht wird, daß sie selber diese Gerechtigkeit zu einem groben, flüchtigen, armseligen Theaterstück ohne einen Hauch von echtem Zorn mißbrauchen.

Aber, o Freunde, nicht diese Töne! Lohnt es denn? Und bin ich nicht tadelnswerter als sämtliche schwachen Autoren, daß ich von ihnen und ihrer Blöße spreche, statt von meinen Genüssen? Am Abend vor dem Schwank war ‚Figaros Hochzeit', am Abend nach der Groteske ‚Die Entführung aus dem Serail' (und dazu noch, ausnahmsweise, im Schauspielhaus — wo Mozart freilich regelmäßig gespielt werden sollte, weil man erst hier der Partitur in jede Falte blicken kann, weil durch die wunderbare Intimität des Raums jeder Klang zugleich verstärkt und verfeinert wird). Da wallfahrtet hin. Da gibts kein Premierenvolk, gibts nicht einmal ein bekanntes Gesicht. Aber da habt ihr Schwank und Groteske und politische Satire, Witz und Geist und Seele, Zartheit, Grazie und Güte, Sehnsucht, Erfüllung und Verklärung, adligstes Menschentum und alle, alle Süßigkeit der Kunst. Bestaunt den kleinen Lieban, der ein Genie ist und nicht altert und aus Pedrillo und Basilio voll Komödenwirbligkeit den farbenfrohsten Funkenregen schlägt. Hört, von der Hempel, Susannens Gartenarie, bei der euch vor Seligkeit das Herz stocken wird, es sei denn, daß ihr keins habt. Erlebt das Finale des ‚Figaro', erlebt diesen brausenden Aufschwung, diese zusammenschießende Leidenschaft von zehn menschlichen Stimmen, hinter denen es wie von einer Orgel und einem unsichtbaren Chor zu schallen scheint, und über denen sich der Himmel öffnet. „Hinauf, hinauf! die Erde flieht zurück!" Da waltet eine Kraft der Entrückung, der man sich mit ekstatisch ausgebreiteten Armen überläßt, auch wenn man kühler ist als ich. Denn schaut euch um: die innigste Rührung in allen Mienen, Glanz in den Augen, ein beglücktes Lächeln, das verbindet und verbündet, eine Atmosphäre von Reinheit, Schönheit, Helligkeit und Leichtigkeit im ganzen Hause und Freude, Jubel, Dankbarkeit wie nirgends sonst. Dies sind die wahren Feste des Theaters von Berlin.

VON SCHNITZLER, SCHÖNHERR UND BRAHM

So oft ich das Lessingtheater unsanft behandle — und das muß ja neuerdings leider nach jeder Aufführung geschehen, weil entweder das Stück oder die Darstellung nichts taugt — setzt es Beschimpfungen, Bedrohungen und Denunziationen. So oft ich Reinhardt unsanft behandle — und selbst heute, wo meine Begeisterung nicht mehr oft genug gelockert wird, braucht das ja zum Glück nicht allzu oft zu geschehen — im Falle Reinhardt also werde ich bedankt, gehätschelt und mit allen Künsten mündlicher und schriftlicher Überredung aufgestachelt, diesen Götzen doch nun endgültig zu verbrennen. Armer Brahm! Ihn hat das harte Schicksal getroffen, auf seine alten Tage ein Liebling zu sein. Die Trunkenheit ist so allgemein, daß wohl auch die paar Vorzüge, die ich seinem Theater immer noch zuerkenne, gar nicht vorhanden sein werden. Ich will nächstens schärfer zusehen. Indessen wütet ruhig weiter. Über euern Racheschwur lach ich nur Ich weiß längst, daß es schwerer ist, Kritiken zu erfassen als zu verfassen. Wer mir aber nicht einmal nach elf Jahren einer ziemlich planvollen Tätigkeit draufgekommen ist, daß ich am liebsten juble; wem es entgangen ist, daß meine Ablehnungen keinen anderen Zweck haben, als Raum für die Dinge zu schaffen, über die ich jubeln kann: der gehe endlich zu den Kritikern über, denen sein Gehirnchen gewachsen ist. Wenn ein Enthusiast von Geblüt sich einem Theater abkehrt, das er manches liebe Mal mit Überschwang gepriesen hat, so gibt es drei Möglichkeiten. Entweder ist der Enthusiast allmählich ein Griesgram geworden. Aber eh' siehst du die Loire zurückefließen, eh' daß aus mir ein Griesgram wird. Oder es haben sich, wie ein anonymer Schubiak mutmaßt, gute persönliche Beziehungen in schlechte verwandelt. Aber weder hat hier jemals die leiseste persönliche Beziehung bestanden, noch wäre mein bedauerlicher Sachlichkeitsfanatismus durch dergleichen zu brechen. Was bleibt demnach drittens? Daß Brahms Theater sich erschreckend verschlechtert hat. Aber diese Erklärung liegt zu nah, als daß ich meinen An-

klägern und Angebern zumuten dürfte, gerade darauf zu verfallen.

*

Ich werde mir auch heute wenig Mühe geben, durch Freundlichkeit der kritischen Sitten bei Brahms unheilbarer Gemeinde Anklang zu finden. Was wäre denn um alles in der Welt an diesem letzten Abend groß zu loben, soweit Brahms Leistung in Betracht kommt? Ohne jeden Zweifel: Schnitzlers ‚Komtesse Mizzi oder Der Familientag' ist ein äußerst amüsantes kleines Kunstwerk. Die Menschen, unter denen ‚Das weite Land' vor sich geht, sind hier geadelt und (dadurch?) um die Fähigkeit gebracht, zu sterben, wenn sie lieben. Sie kriegen Kinder, ob sie auch gräfliche Fräuleins sind; sie machen diesen Fräuleins Kinder, ob sie auch mit Fürstinnen verheiratet sind; und sie treffen sich nach achtzehn vergnügten und in jeder Beziehung abwechslungsreichen Jahren, um einander aus ihrer unfeierlichen Lebensauffassung kein Hehl mehr zu machen, aber vielleicht doch noch nachträglich dem illegitimen Sohn leidlich legitime Eltern zu verschaffen. Was Schnitzler hier vermeidet, das allein bezeugt seinen unfehlbaren Geschmack. Er unterdrückt die Erkennungsszene zwischen der ledigen Mutter und ihrem erwachsenen Kind, um derentwillen die meisten anderen Dramatiker einen solchen Einfall überhaupt nur ausgeführt hätten. Er läßt sein Spiel leicht und frei von wehmütiger Nachdenklichkeit, die es vielleicht ein bißchen vertieft, sicherlich aber übermäßig beschwert hätte. Er bemoralisiert diese spöttischen, entweder aus Dummheit oder aus Klugheit spöttischen Epikuräer durch nichts anderes als durch die milde, unauffällige Ironie seines Tons. Bis hierher hätte die Geschichte ebenso gut eine Novellette werden können. Ein Dramolet wird sie nicht durch irgendeinen Konflikt, sondern durch eine Parallele zu dem Hauptvorgang. Komtesse Mizzi also kommt nach achtzehn Jahren zu ihrem Kind und ein bißchen später wahrscheinlich zu einem Mann. Mizzis Vater aber wird nach achtzehn Jahren von seiner Balleteuse verabschiedet, weil es sie unwiderstehlich zu einem Fiaker

zieht. Mizzi, ihr letzter Liebhaber, ihr erster Liebhaber, sein und ihr Sohn, ihr Vater, seine Freundin und deren Verlobter, sie treten nach einander und mit einander auf: das ergibt den Familientag und das lustige Drama. Sie schwatzen, scherzen, plänkeln, beobachten und lassen sich beobachten, schleifen aus ihrer Vergangenheit und Gegenwart und Zukunft einen deliziösen Dialog und erzeugen zugleich den vollen Schein des Lebens und die runde Realität der Kunst, der leider das Lessingtheater nur halb gewachsen ist. Es entsteht nicht die Atmosphäre, die Schnitzler sich gedacht hat, weil nicht alle seine Menschen entstehen. So kunstvoll die Triesch Komtesse Mizzi durch lächelnden Gleichmut von ihrer schwerblütigen Schwester Genia Hofreiter unterscheidet: sie ist für diese Mizzi noch immer zu viel, ohne daß sie etwa zu viel macht. Ihr künftiger Mann dagegen ist gar nichts, und ihr Vater macht zu viel. Reicher hat einen verhängnisvollen Zug nach dem Osten. Neulich hat er Bahrs Generaldirektor aus dem Lavin in den Levin und aus der Tiergartenstraße in die Rosenstraße zurückgespielt; jetzt hat er, als oesterreichisch-ungarischer Graf, das wiener Cottage allzu tief in die Puszta verlegt. Herr Monnard aber, der ein Fürst sein sollte, hätte hier höchstens Fürst geheißen, wenn das ein christlicher Name wäre.

*

Es folgte, statt voranzugehen: ‚Erde‘ von Schönherr. Zu dieser Ausgrabung hat Brahm der Kassenerfolg von ‚Glaube und Heimat‘ ermutigt. Die Wirkung war erheblich schwächer, da die ‚Komödie des Lebens‘ immerhin ein bißchen stärker ist als die ‚Tragödie eines Volkes‘. Man ersieht hoffentlich schon aus diesem Satz, daß ich entschlossen bin, mich gegen den gefeierten Schönherr entsetzlich blasphemisch zu benehmen. Im Ernst: Was ist ‚Glaube und Heimat‘ denn Großes? Ein wackeres Theaterstück, mehr nicht. Ein dramatischer Defregger. Eine Monumentalität aus Gips, der ich vor einem Jahr prophezeit habe, daß sie in ein paar Jahren zerbröckelt sein würde, und die, siehe da, gar nicht einmal so viel Zeit dazu gebraucht hat. Heute murmeln die wütend-

sten Vorkämpfer des Reißers, deren Autorität den Schönherr-Rummel überhaupt erst heraufbeschworen hat, schämig etwas von ‚Überschätzung'. Welche Blamage für sie und für ihre lieben Deutschen! Man mußte wohl ein guter Christ sein, um sich vor einem Drama mit der Freude zu begnügen, daß es Fragen des evangelischen Glaubens behandelt und diesen Glauben verherrlicht. Kein Wunder, daß sich zu den guten Christen die schlechten gesellten und die Begeisterung organisierten. Erst recht kein Wunder, daß die schlechten Juden sich benebeln ließen und vertrauensvoll den Schwindel mitmachten. An den guten Juden war es schon damals, die Begeisterung auf ihren Ursprung zurückzuführen und nachdrücklich zu erklären, daß und warum ‚Glaube und Heimat', angeblich das Werk einer neuen, reicheren, saftigeren, erdhaften Kunst, überhaupt kein Kunstwerk geworden ist.

Glaube und Heimat sind in der Weise kontrastiert, wie etwa der selige Wildenbruch Kaiser und Reich, Pflicht und Liebe, Laster und Tugend, Zwang und Freiheit kontrastiert hat oder kontrastiert hätte. Weil Ferdinand der Zweite zum Kardinal Klesel gesagt hat, daß er lieber eine Wüste als ein Land voll Ketzer haben wolle, stellt Schönherr seine Oberoesterreicher vor die Wahl zwischen dem Glauben und der Heimat. Im ganzen Stück gibt es nichts als diese beiden Begriffe. Von jedem Punkt des einen zu jedem Punkt des anderen werden Drähte gelegt, die Funken, nämlich Theatereffekte sprühen, sobald sie aufeinandertreffen. Es ist unwahrscheinlich, daß Schönherr irgendeine Möglichkeit, eine knallende Szene herbeizuführen, ungenützt gelassen hat. Seine Bauern sind ihm nur Mittel zu diesem Zweck. Sonst haben sie keine Funktionen. Selbst in friedlichen Zeiten wären sie außerstande, einen Acker zu pflügen, eine Kuh zu melken, eine Sense zu dengeln und anderes Stroh als das Stroh dieses Dialogs zu dreschen.

Denn es ist ja keineswegs richtig, daß diese Sprache durchweg von deutscher Markigkeit, von asketischer Kargheit, von naiver Rauheit ist. Manchmal scheint sie es wirk-

lich. Aber noch immer sind genug Schlupfwinkel für Romanfloskeln da, die dadurch nichts von ihrer Phrasenhaftigkeit verlieren, daß sie ziemlich einsilbig sind. Die Leute nennen sich selber so, wie allenfalls wir sie nennen dürften, aber aus Gründen des guten Geschmacks nicht nennen würden. Vater, Mutter und Sohn sind ein Dreigespann, eine Großmutter ist eine Gluckhenne, ein Unmündiges ist ein Spatz, Schwalbennester spielen eine sentimentale Rolle, Herzen stehen sperrangelweit offen, und wenns zum Äußersten kommt, dann „ist sie da, die blutige Stund", dann „geht es erst ans große Leiden".

Der Zuschauer leidet nur mit, wenn er sich dumm machen läßt. Mit scharfen Ohren bleibt er gegen so geschwollene Formulierungen mißtrauisch, mit scharfen Augen sieht er die Nähte. Der wilde Reiter, der das große Leid über das Dorf bringt, der es entweder in eine Wüste verwandeln oder den Dörflern das Ketzertum austreiben soll — dieser halb allzu harte, halb allzu weiche Kerl hat weder den Verstand seines Kaisers noch seinen eigenen, sondern den Verstand des Autors, der ihm immer gerade das auszuhecken und auszusprechen aufgibt, was dem Stück weiterhelfen und es um eine krasse Situation vermehren kann. Man wird dagegen einwenden, daß ich den Stil des Dramas nicht erfaßt habe, wenn ich von dieser Balladenfigur eine volle Menschlichkeit verlange. Ich habe schon erfaßt, welchen Stil Schönherr angestrebt hat; aber ich bin allerdings der Meinung, daß Schönherr seinen eigenen Stil mißverstanden oder zum mindesten nicht durchgeführt hat.

Ein Beispiel. Von den zwei kurzen Szenen der Sandpergerin hat die zweite drei Sätze: „(Sinkt zu Boden) Bluet, rinn! Mein' Bib'l laß i nit!" (Mit brechenden Augen) Reiter, stich noch einmal! Mein' Bib'l laß i nit! (Zu ihrem Mann) Red' nit viel . . . und . . . geh . . . dein' Glauben nach . . . (Fällt tot zurück)." Lebensinhalt und Lebensende der Frau sind in diesen drei Sätzen gestaltet. In solche drei Sätze ist Herz und Hirn auch jeder anderen Figur einzufangen. Für

sie aber hat Schönherr dreißig, sechzig und neunzig Sätze gebraucht, in denen eigentlich immer dasselbe steht. Das macht dieses Drama so gedankenarm und fleischlos, das macht alle Szenen, in denen es nicht pufft und wettert, schlechtweg langweilig. Diese Leute, die einander nichts zu sagen haben, haben auch uns nichts zu sagen. Erst wenn aus der Theaterwolke der Kolophoniumstrahl zuckt, kommt Leben auf die Bühne. Da der Strahl hier nicht, wie bei anderen Brettergöttern, ohne Wahl zuckt, sondern mit rühmenswerter Akkuratesse nur da hervorgespult wird, wo es sich gehört, wo die Kulissenatmosphäre geladen genug ist, so ist wenigstens an dem Theaterstück nichts auszusetzen.

Von diesem Theaterstück hätte auch ich mit Achtung zu sprechen keinen Augenblick gezögert. Wir sind ja an tüchtigen Theaterstücken nicht reich. Aber weil wir an großen dramatischen Dichtungen noch ärmer sind, deswegen plötzlich Karl Schönherr zum Erlöser auszurufen — das geht wahrhaftig nicht an, das durfte kein ernster Kritiker mitmachen. In den Literatur- und Theatergeschichten werden mit ganz besonderen Ehren diejenigen Dramen bedacht, vor denen Deutschland durchgefallen ist. Die künftigen Historiker werden mit ganz besonderen Unehren diese ‚Tragödie eines Volkes' bedenken, auf die Deutschland hineingefallen ist.

‚Erde' aber, eine Komödie des Lebens, wird gar nicht vermerkt werden. Sie ist zwar viel lustiger als die Tragödie und dazu tatsächlich kunstähnlicher. Trotzdem wird sie der Zukunft als Symptom unserer Sehnsucht nicht bezeichnend genug und als Kunstwerk schließlich doch zu gleichgültig sein. Auch sie ist ja nach vier Jahren schon ziemlich tot. Wenn sie ganz tot ist, sollte man, um nichts umkommen zu lassen, aus den Regiebemerkungen einen Gartenlaubenroman machen und den Text zuweilen kropferten tiroler Bauern vorspielen, die beim geseufzten Tirili und beim unverdient frühen Tode eines gefühlvollen Jungknechts hoffentlich weinen werden, und denen man die Gefräßigkeit eines Roßknechts dreimal

demonstrieren muß, bis sie begreifen, daß ihr Dichter einen gefräßigen Roßknecht hat darstellen wollen. Gott helfe mir: aber hier sitze ich und kann nicht anders, als die Primitivität solcher Stücke unerträglich heißen. Was wars um diesen Schönherr? wird man nach fünf, allenfalls noch nach zehn Jahren gefragt werden. Es sah so aus, wird die Antwort lauten, als ob nach einer fast übertriebenen Seelenzerfaserung eine Kunst der Muskeln gut tun würde. Da erwählte man kein Patrizierkind, Da erwählte man einen vom Plebse. Da ernannte man diesen Sohn der Wildnis zum Dichter. Und wirklich: sein Geist, sein Denken blieb Ganz frei vom Einfluß abstrakter Philosophie! Er blieb er selbst! Der Kobes war ein Charakter. Aber es kam allzu schnell auf, daß das allein doch nicht genügt, und da wurde der Sohn der Wildnis wieder abgesetzt.

*

Immerhin: heut atmet er noch im rosigten Licht und hat die kleine Genugtuung, daß ‚Erde' von derselben Bühne begehrt wird, die ihm die Komödie vor dem Kassenerfolg von ‚Glaube und Heimat' zurückgegeben hat. Was lange währt, wird selten gut. Wollte Brahm mit seiner Aufführung beweisen, wie weit das Hebbeltheater von 1908 bereits nach einjähriger Übung das jahrelang eingespielte, gerade auf derlei Stücke eingespielte Lessingtheater überboten hat? Herrn Lessings Regie — durch läppische Unterstreichungen, durch stumpfsinnige Ausmalung ‚naturwahrer' Nebenzüge verhindert sie, daß herauskommt, was Schönherr vorgeschwebt hat: der Rhythmus, die Melodie, das Lebensgefühl erdenseliger, erdeneifersüchtiger, erdenschlichter Menschen. Diese Menschen selber? Reicher bemüht sich redlich und für sein städtisch-jüdisches Wesen nicht einmal ohne Glück, den Ackersmann vorzutäuschen, hat aber nichts von der Dämonie, die dem alten Grutz zugedacht ist, und die ein genialer Schauspieler ihm zuteilen würde. Eine anständige Leistung, an der nichts überrascht. Sein Sohn wird uns interessanter, weil Herr Stieler mit jeder neuen ‚Charakterrolle' klarer beweist, wieviel wertvolle Jugend-

jahre ihm Brahms Kurzsichtigkeit, die ihn solange als ‚Liebhaber' sah, ziemlich unwiederbringlich geraubt hat. Als seine Trine hat den Erfolg nicht Fräulein Sussin, sondern nachträglich Maria Mayer. Dafür gibt die Lehmann, Trines Rivalin Mena, förmlich die Titelrolle, solange sie nicht spricht. Dann aber deckt Herr Forest durch die Echtheit seines Dialekts ihr Kauderwelsch auf und zeigt, wie sehr die Glaubhaftigkeit eines Menschen von seiner Sprache abhängt. Ein Regisseur, der Beziehungen zur Kunst hätte, wäre keinen Augenblick im Zweifel gewesen, daß für die Lehmann aus dieser Mena eine schlesische oder märkische Magd, die den Tirolern zugewandert ist, gemacht werden mußte. Der Rest? Theater. Dickes und dünnes, pathetisches und übernaturalistisches, provinziales und großstädtisches Theater. Die ganze Aufführung: eine belästigende Überflüssigkeit. Wie denn? Nach zwei schönen Dichtungen von Eulenberg und Schnitzler, die sich bei so unzulänglicher Gesamtdarstellung unmöglich halten konnten; nach jenem epigonenhaften Versgerinnsel von Ernst Hardt, dem der Geschäftsmann Brahm wieder einmal seine literarische Überzeugung geopfert hat; nach Bahrs hochsensationellem und pseudopolitischem Schmarren schließlich, den herauszustellen noch würdeloser war, als ihn herzustellen: nach solchen fünf Monaten wird eines Dichters bildhübscher Einakter, den alle anderen Theaterstädte seit Jahren kennen, teils gut, teils schlecht und das gleichgültige alte, selbst für Berlin abgeklapperte Schillerpreisstück einer Eintagsgröße wesentlich schlechter gespielt als im Hebbeltheater – und auch da soll man loben? Beschwerliche Briefschreiber, schreibt eure Beschwerdebriefe an Brahm. Er möge seine letzten paar Theaterjahre nützlicher und schöner anwenden. Dann werdet ihr euch über mich nicht mehr zu beklagen haben. Wie es in den Kritiker hineinschallt, so schallt es wieder heraus.

ROMEO UND JULIA

Der Wille ist höchlichst zu loben. Der Wille: zu bewahren, was einmal erobert; ganz zu erobern, was beim ersten Anlauf nicht ganz erobert worden ist. Diesen Willen braucht ein Theater, das nach seiner Vergangenheit und nach den Gaben seines Leiters die Pflicht hat, mehr als ein hastiges Eintagsleben zu führen. Die Neueinstudierung von ‚Romeo und Julia' ist ein Anfang. Mag sie auch nur der Not, nämlich dem Mangel an einem Zugstück entsprungen sein, so sollte den heimgekehrten Reinhardt doch die Dankbarkeit des überfüllten Hauses endgültig darüber belehren, daß die Zugstücke auf der Straße liegen. Er hat wirklich nichts weiter nötig, als sie aufzuheben. Er greife in sein eigenes Repertoire. Er nehme die wichtigsten Aufführungen seiner zehn Jahre, die gewiß nicht alle geglückt sind, die aber eben vervollkommnet werden können und werden müssen und jedenfalls niemals verschwinden dürften. Er erneuere oder lasse nicht veralten: die Gespenster, das Friedensfest, den Revisor, den Erdgeist, den Marquis von Keith, Candida, Caesar und Cleopatra, Aglavaine und Selysette; Gyges und sein Ring, den Prinzen von Homburg, die Räuber, Fiesco, Kabale und Liebe, Don Carlos, Clavigo, Faust, Minna von Barnhelm, Tartüff, König Lear, Hamlet, den Sommernachtstraum, den Kaufmann von Venedig, Othello und Der Widerspenstigen Zähmung. Das sind vierundzwanzig Dramen, die für die Struktur der letzten vier Theaterjahrhunderte entscheidend charakteristisch sind. Wenn Reinhardt diesem kunst- und kulturgeschichtlich gleich bedeutsamen Bestand alle drei Wochen abwechselnd ein klassisches und ein modernes Drama hinzufügt und es, bei einem Erfolg, nicht öfter als zweimal in der Woche gibt, so kommt von meinen vierundzwanzig Dramen jedes einmal in anderthalb Monaten an die Reihe. Für das eine Stück, das dem Bestand im Jahre zuwächst, wird ihm dasjenige abbröckeln, dessen Anziehungskraft am empfindlichsten nachläßt. Dieses System kann Reinhardts Theater gesund machen. Die Schauspieler bleiben frischer als jetzt, wo ‚Penthesilea' und ‚Turandot'

je vierzigmal hinter einander heruntergespielt und dann weggeworfen werden. Die ganze Aufführung wirkt immer wieder jung und verführerisch. Wer sie sieht, rät seiner Sippe, ihm zu folgen. Die korrumpierende Jagd nach dem Schlager wird auf Bühnen beschränkt, die außerstande sind, ein Repertoire zu bilden. Hier hat man Schlager und Repertoire zugleich, nämlich ein Repertoire von lauter Schlagern. Voraussetzung ist freilich, daß Reinhardt die geschäftliche Richtigkeit meines Exempels anerkennt und trotzdem mit der alten Künstlerlust an die Erhaltungs- und Erneuerungsarbeit geht. Halb widerwillig ist sie nicht zu leisten. Ich möchte diese Künstlerlust nach Kräften nähren und bedaure selbst am meisten, daß der erste Abend mich dazu nicht froh genug gestimmt hat. Aber wenn mein hilfsbereiter Tadel fähig ist, den Mann nach einem Schritt schon wieder zu entmutigen, so ist auf eine Dauer dieses Unternehmens ohnehin nicht zu vertrauen.

*

Die ursprüngliche Aufführung von ‚Romeo und Julia' hat ungefähr ebenso viel gewonnen wie verloren. Reinhardt, dem häufig vorgeworfen worden war, daß er zu wild streiche, hatte vor fünf Jahren einmal die Probe vom Gegenteil gemacht und fast gar nichts gestrichen. Von zweiundzwanzig Szenen gab es einundzwanzig, also einen Theaterabend von annähernd fünf Stunden und eine ungeheure Abgespanntheit des Zuschauers. Diesmal gibt es sechzehn Szenen, die sich in kaum dreieinhalb Stunden so geschwind abwickeln, daß man in die jähe Handlung förmlich hineingerissen wird. Gleich die turbulente Anfangsszene wird in ein Tempo gehetzt, das für die Katastrophen des Verlaufs maßgebend bleibt. Bei diesem Gesamttempo ist es nicht mehr möglich, Nebenfiguren allzu liebevoll auszutuschen und Nebenzüge vorwiegen zu lassen. War aber dieser Vorteil nur durch den Verzicht auf drei der farbigsten Szenen zu erkaufen? Ich erinnere mich noch, wie es bei Capulets unablässig treppauf und treppab ging, vom Untergeschoß ins Erdgeschoß und ins Zwischen-

geschoß, von rechts nach links und von hinten nach vorn, und wie auf diese Weise das lebensvolle Bild eines italienischen Adelshauses von Reichtum und üppigster Gastfreundschaft entstand. Das verhängnisvolle Fest zog sich dann durch drei Stockwerke, und Spaziergänger des nächtlichen Verona hatten das Vergnügen, hinter den Fenstern die Gäste schattenhaft tanzen zu sehen. Zum Schluß fiel man von der ebenen Erde des Friedhofs in ein Grabgewölbe, das eins der unvergeßlichsten Einfälle des Szenenkünstlers Reinhardt war. Diesmal? Capulets Behausung hat keine Physiognomie, der anmutige Schattentanz ist gestrichen, und die scheintote Julia liegt in — Bruder Lorenzos Gartenhöfchen, aus dem der eine Baum entfernt worden ist. Zum Glück erneuern sich andere Eindrücke. Die Montecchi und Capuletti geraten — bei Shakespeare am Anfang des dritten, bei Reinhardt, und das ist ein vortrefflicher dramaturgischer Eingriff, am Schluß des zweiten Aktes — die feindlichen Häuser also geraten so hart und heiß aneinander, daß die ganze erschreckende Roheit der Zeit hochsteigt und überschäumt. Die Montecchi allein scherzen mit Juliens Amme so liebenswürdig, wie es nach den lyrischen und vor den tragischen Szenen zur Abwechslung nötig ist. Ein Höhepunkt ist wieder die Trauung. Sechsunddreißig schnelle Zeilen hat der Auftritt und jagt hier wie ein Wirbelwind vorüber, ohne daß eine Silbe, ein Blick, eine Regung verloren ginge. Aber es hätte wenig für sich, wenn in allen Szenen gleichmäßig viel Zug und Wurf und Schmiß wäre. Ein Presto von drei Stunden würde genau so ermüden wie ein Lento. Reinhardts Hauptkunst zeigt sich, wie immer, in Abschattungen und Abstufungen, in Einschnitten und Steigerungen, in Finessen der Beschleunigung und Verlangsamung, die nur darum nicht immer zur Geltung kommen, weil ein Shakespearesches Trauerspiel eine größere Anzahl guter Schauspieler braucht, als selbst Reinhardt beschaffen zu können scheint.

Aber weniger als ungute Schauspieler wird er doch entfernen können? Gräfin Capulet ist endlich seinem Grimme

reif. Wo sie hintritt, ist Tirschtiegel, wenn ich Tirschtiegel nicht unterschätze. Man wünschte, auch ein graphisches Mittel zu haben, um den Abstand zu bezeichnen zwischen dieser Frau Vera und Herrn Kühne, dem für Bruder Lorenzo der Ton gütiger Menschlichkeit fehlt. An Winterstein hat Tybalt mehr verloren, als Mercutio an ihm gewonnen hat. Diegelmann versucht einen veronesischen burbero, der zwar nicht malefico, aber auch nicht sonderlich benefico ist, und dem eine falsche Beflissenheit dieses Schauspielers schadet: schärfer zu charakterisieren, als er es bei seiner ausgiebigen Natur zu tun brauchte. Soweit war früher die Darstellung lobenswerter. Frau Kupfer wird vielleicht noch. Aber schon jetzt ist man ihr dafür dankbar, daß nicht, wie bei ihrer Vorgängerin, die Amme beherrschend im Mittelpunkt von ‚Romeo und Julia' steht. Durch Herrn Daneggers nachdrückliche Rhetorik bekommen die drei Auftritte des Prinzen Escalus einen stärkeren Akzent als zuvor. Und Waßmann schlägt mit immer geringeren Bemühungen immer größeres Gelächter für den Dichter heraus. Soweit ist diesmal die Darstellung lobenswerter. Aber das wäre nicht viel, wenn nicht auch Romeo und Julia zugenommen hätten. Es ist tatsächlich nicht viel, weil Romeo und Julia nicht genug zugenommen haben.

Fräulein Terwin übertrifft Fräulein Eibenschütz ebenso weit, wie sie Shakespeares Julia fern bleibt. Sie hat bewiesen, daß sie routinierter ist, als man bisher geglaubt hat; und das ist immerhin etwas. Sie sieht aus wie eine entjudete Triesch und entfaltet einen unleidenschaftlichen Spieleifer, durch den die naive Holdheit der unerweckten wie der erweckten Julia umgebracht wird. Wenn es dann Julien schlimm ergeht, schreit Fräulein Terwin so laut, daß man bei schwachem Unterscheidungsvermögen wie von wahrem Schmerz berührt werden mag. Wir anderen werden von Juliens Liebstem lebhafter gefesselt. Moissi ist wenigstens bis zum Abschied von Julien auf seine Art ein Romeo. Seine schauspielerische Technik hat sich erstaunlich, seine Sprechkunst bewunderns-

wert entwickelt. Er holt Töne des Leids nicht aus der Seele (wenn er eine hat), sondern löst sie von einem gottbegnadeten Gaumen ab. Mit dieser Stimme macht er, was er will; ja, vielleicht behandelt er sie bereits ein bißchen zu virtuos. Jedenfalls reicht das auch für uns so lange aus, wie den Romeo selbst sein Leid nicht tiefer zu packen hat. Romeos Schwermut um Rosalinde geht vorüber und steckt uns bei Moissi dennoch an. Romeos Liebe zu Julia dauert übers Grab und zündet bei Moissi dennoch nicht. Er ist köstlich in seiner Ungebärdigkeit, seinem Überschwang. Er hat einen überzeugenden Ausdruck für Hitze, wie er einen für Kälte hat. Aber er ist heute — und war es vor fünf Jahren, scheint mir, nicht — am Ende aller seiner Künste, sobald man ihm Juliens Tod berichtet hat. Dann zeigt es sich, daß er keinen Ausdruck für Wärme, für ein schlichtes menschliches Gefühl, für einen tiefen, trostlosen, tödlichen Liebesschmerz hat (wenigstens keinen, der anderswo als im Zirkus echt klänge). Diesen Ausdruck hatte ja auch Julia nicht. Aber steht und fällt damit nicht die Tragödie? Wenn man keinen Romeo und keine Julia hat, dann lasse man die Hand von ihrem Schicksal, bis ein Romeo und eine Julia nachgewachsen sind. Darum war dies kein rechter Anfang. Allein der Wille soll so herzlich anerkannt werden, daß Reinhardt sich zu denjenigen Aufführungen angespornt fühlt, an denen nicht bloß der Wille anerkennenswert sein wird.

UND DAS LICHT SCHEINET IN DER FINSTERNIS...

In diesem Drama, das keins sein will, keins zu sein brauchte und schließlich doch eins geworden ist, sind alle Adligkeiten des Herzens, auch die größte, die schönste: Gerechtigkeit. Von einem Abend voll lautloser Erschütterungen, wie ihn das berliner Theater seit Jahren nicht zu vergeben gehabt hat, bleibt als tiefster Eindruck bestehen: der Anblick eines Menschen, dem es um nichts als um die Wahrheit geht. In dem eine Überzeugung, ein Glaube, eine Sehnsucht lebt,

aber nicht die bornierte Sicherheit, daß er die Weisheit gepachtet hat. Der grübelt und zweifelt, mit sich ringt und für andere kämpft, Probleme wälzt und jeden Einwand abwägt, Anläufe nimmt und zurückweicht, sich nicht ängstigt in dieser Welt und doch davor ängstigt, Unrecht zu haben und Unrecht zu tun. Aus dem Gewissen einen Feigling und einen Heiland macht. Fünf Bilder zeigen einen skeptischen Evangelisten, einen sündig-schwachen Bußprediger, einen unterliegenden Asketen: Leo Tolstoi, der sich hier Sarynzewa nennt, nicht um sich zu verstecken, sondern um sich zur Strafe für seine Fehlbarkeit noch fehlbarer zu schildern, als er war. Es entsteht ein Bekenntniswerk hohen Ranges und seltenster Art zugleich: worin der Bekenner zu schlecht wegkommt, zu wenig leistet, zu glanzlos erscheint. Sarynzewa führt die Worte der Bergpredigt im Munde, aber setzt es nicht durch, darnach zu handeln: das war auch Tolstois Schicksal. Sarynzewa will sein Hab und Gut den Armen geben, wird aber durch die Rücksicht auf seine Familie aus der Bahn gelenkt: so ist es auch bei Tolstoi gewesen. Sarynzewa eifert gegen die Kunst: das hat auch Tolstoi getan. Und nur durch eins unterscheidet er sich zu seinem und unserem Vorteil von Sarynzewa. Der erlahmt an der Umwelt, läßt resigniert alles beim alten und begnügt sich damit, am Grabe die Hoffnung auf bessere Zeiten aufzupflanzen. Kein Tadel soll ihn treffen: er hat immerhin einmal aufbegehrt; und das wird nicht ganz vergebens gewesen sein. Tolstoi dagegen? Auch er also ist als Täter seiner Gedanken ermattet (und erst in seinen allerletzten Tagen doch noch in den Schnee gelaufen). Vorher aber hat er — nicht bloß seine Lehre zum tausendsten Mal ausgesprochen, sondern seinen Zwiespalt, seine Halbheit, seinen Zusammenbruch gestaltet, gestaltet! Der unerschrokkene Mensch hat sich vor allem Volk die Brust aufgerissen, und der Feind der Kunst hat als Künstler eine leuchtende Schönheit geschaffen.

Denn mögen die Vorgänge auch durchaus kunstlos aneinandergefügt sein: unkünstlerisch, wie die meisten Ten-

denzstücke sind, ist dies in keinem Zuge geworden. Man sitzt drei Stunden vor — ja, vor Gerede und würde in unermüdlicher Andacht noch einmal drei Stunden davorsitzen, weil unter der Hand, unter solchen Händen dies heilige Gerede eine Form gewinnt, von der ein hypnotisierender Zauber ausgeht. Sarynzewa steckt mit seinen Ideen einen jungen Fürsten an. Der muß es infolgedessen ablehnen, seine Mitmenschen zu erschießen, und gerät schnell genug in Konflikt mit den Militärbehörden. Es brauchte nicht einmal undichterisch zu sein, diese Vertreter der Staatsgewalt, und gar der russischen, als besonders verhärtet zu malen; und es brauchte der Makellosigkeit der ganzen Dichtung keinen Abbruch zu tun, wenn sie für die fünf Minuten ihres Bühnendaseins hingewischt wären. Tolstoi aber kann nicht anders als behaupten, daß alle Kinder Gottes im Grunde gut sind; und er kann nicht anders als aus noch so unbedeutenden Nebenfiguren runde, volle, leibhaftige Menschen machen. Man sehe diesen General, diesen Gendarmerieoffizier, diesen Militärarzt. Man sieht sie wirklich. Sie gewinnen — wer weiß, wie das geschieht! — durch drei Sätze Gesicht, Haltung, Persönlichkeit, kommen dem Fürsten nicht mit Brutalität, sondern mit Verständnis entgegen und haben genau so recht wie er. Durch die Widersetzlichkeit dieses Fürsten wird das Bühnenstück bunt, durch seine Auslegung von Sarynzewas Lehre wird es dramatisch. Es hätte nämlich nicht genügt, dessen Lehre nur durch ihn selber vertreten und ihn mit ihr Schiffbruch leiden zu lassen. Sie mußte auch, eben von dem Fürsten, konsequent befolgt werden. Wohin führt sie dann? Zum Irrsinn. Kapitulation oder Irrsinn: dies oder das ist das Ende eines hochgearteten Daseins, das nichts weiter erstrebt hat, als den Mühseligen und Beladenen wohlzutun und mitzuteilen, als, mit einem Wort, das Reich Gottes auf Erden begründen zu helfen. Die Frauen fallen von solchen Männern ab, die sie und sich selbst enttäuschen und Schaden über Schaden anrichten. Die Welt verlacht sie oder sperrt sie ein. Die Kirche schließlich flucht ihnen. Tertullian hat

gesagt: Die menschliche Seele ist von Natur eine Christin. Aber wenn sie eine Christin sein will, so wirkt das als eine Unnatur, gegen die mit Feuer und Schwert angegangen wird. Das ist das Ergebnis, zu dem Tolstoi kommt, und von dem man annehmen sollte, daß es niederschmettert. In Wahrheit tröstet, stärkt und erhebt es. Warum? Weil Leo Tolstoi es ist, der zu diesem Ergebnis kommt; und weil er als Leo Tolstoi auf einem Wege dazu kommt, in dessen Finsternis das Licht scheinet: das Licht seines Genies und das Licht seines heißen, edlen, unendlich demütigen Herzens.

... Herr Barnowsky wird geraume Zeit Philisterschwänke und die belanglosesten Einakter geben können, bis man das Recht erlangen wird, ihm diesen Abend zu vergessen. Wo waren Brahm und Reinhardt, als die Reichtümer solch eines Dichternachlasses verteilt wurden? Warum spielt nicht einer von ihnen wenigstens den ‚Lebenden Leichnam', der dieser Herrlichkeit nachsteht, aber doch auch von diesem Tolstoi ist? Brahm hätte schon um Sauers willen an Sarynzewa nicht vorübergehen dürfen. Reinhardt hat immerhin zu Barnowskys Unternehmen beigetragen, indem er ihm in Kayßler denjenigen berliner Schauspieler geliehen hat, der nach Sauer am ehesten für die Gestalt in Betracht kommt. Gewachsen ist er ihr freilich bei weitem nicht. Er hat die Unantastbarkeit des Wesens, die Schwerblütigkeit, das Grüblertum, die Gabe, mit äußerster Mühe unausführbare Gedanken aus sich herauszuwühlen. Er hat vorwiegend die Finsternis. Was ihm fehlt, ist das Licht, das visionäre Licht des schwärmerischen Gottsuchers. Dieser Mangel wurde noch empfindlicher, weil Kayßler den fragwürdigen Einfall gehabt hatte, seinem Sarynzewa Tolstois Gesicht zu geben. Da aus der ersten Szene hervorgeht, daß Sarynzewa tatsächlich Tolstoi selber sein soll, so versuchte man fortwährend, sich Tolstoi als Kayßler vorzustellen, wobei Kayßler schlechter als nötig wegkam. Diese Maske wäre nur dann angebracht und erlaubt, wenn Tolstoi sich in seinem Stück einfach Tolstoi genannt hätte. Alles in allem wäre Kayßler mit seiner geringen

schauspielerischen Modulationsfähigkeit trefflicher als für den Meister für den entschlossenen Schüler geeignet gewesen, den Abel freilich ausreichend fest und klar hinstellte. Überhaupt konnte Herr Barnowsky die Freude erleben, keinen von seinen vier Gästen aus seinem Ensemble herausragen zu sehen. Die Fehdmer hat in ihrer gar nicht robusten, sondern nervös belebten Blondheit einen Frauen- und Menschenreiz, dem ihr Reiz als Schauspielerin niemals entsprechen wird; Frau Gebühr glich dieser ihrer Mutter nicht bloß aufs Haar; und selbst eine Künstlerin wie Frau Renier sah diesmal nur wundervoll aus. Sie wurden sämtlich im Preise gedrückt von Ilka Grüning: die vertrat den nüchternen Verstand der Frau Welt mit einer entwaffnenden Schwatzhaftigkeit und ließ doch immer die Anständigkeit der Gesinnung durchspüren, durch die der gütige Tolstoi auch diesen Menschen seiner Liebe würdig macht. Von den drei Vertretern der Staatsgewalt war einer immer besser als der andere. Die Gesellschaftsszenen hatten Leben. Der Bühnenbilder hätten sich die Kammerspiele nicht zu schämen brauchen. Es war die Kunst im Haus, die wir uns wünschen. Dank, Heil und Sieg!

KÖNIGIN CHRISTINE

Oder: Erdgeist. Oder: Die Büchse der Pandora. Beide Wendungen gebraucht Strindberg an einer einzigen Stelle seines halbhistorischen Dramas, als wolle er ausdrücklich auf dessen Verwandtschaft mit Wedekinds Doppeltragödie hinweisen. Lulu, das rein triebhafte Kind; diese herkunftlose, ganz charakterbare Inkarnation der Sinnlichkeit; Naturkraft, Elementarerscheinung, Verkörperung einer Zwangsgewalt, die all unser Leben durchtobt — was unterscheidet Christinen auf den ersten Blick von ihr? Was wir aus der Geschichte von ihr wissen, und was sie am Schluß des Dramas als das Ziel verkündet, das sie angestrebt habe: diese rohe Nation zu bilden und in ihr Interesse noch für anderes als Krieg zu erwecken.

Im Verlauf des Dramas ist freilich nur zu sehen, was sie zum Schaden des Landes begeht und unterläßt. Die Rechnungen stimmen nicht, das Eigentum der Krone wird verschleudert, ein Ballettabend darf dreißigtausend Kronen kosten, die Armee existiert allenfalls auf dem Papier, die Flotte verfault, die Reichsstände werden wie ein Gemeinderat behandelt, der Reichsrat rekrutiert sich aus Unteroffizieren – und das Königsschloß ist ein Hurenhaus. Wenigstens vor Beginn des Stückes. Da ist Christine wirklich Lulu. Da liebt sie alle, weil sie keinen liebt. Ihre größte Lust ist: immer wieder frei zu werden, um jede Spielart von Maskulinum kennen zu lernen und jede so weit, wie es ihr gefällt. Den Freund, den sie sich erhält, weil sie sich ihm versagt; den Liebhaber, den sie anbeißt und wegwirft; den Geliebten, dem sie das Herzblut austrinkt; den Hypnotiseur, der ihren Willen lähmt; den Sklaven, der sie halb zur Beglückerin, halb zur Sadistin macht; den Mann schließlich, durch den sie Mensch und Tragödienheldin wird. Am Anfang des ersten Aktes schießt Christine wie ein Habicht auf Klaus Tott nieder und fängt ihn sich ein – am Ende des vierten Aktes, wo ihre Vergangenheit lebendig wird, stößt er sie als Dirne von sich. Ihre Tragik: daß sie es gerade da nicht mehr, gerade dank Klaus Tott nicht mehr ist.

Es soll ihre Tragik sein. Die Absicht des Dramas ist stark. Wenn es nicht tief genug dringt, wenn man die Tragik nicht mitempfindet, so liegt das hauptsächlich daran, daß für die entscheidende Rolle, die Klaus Tott in Christinens Leben spielt, sein Format nicht ausreicht. Von ihm weiß man so wenig, daß er das Recht hat, sich beim unverhofften Einblick in Christinens Leben als gräßlichen Philister zu entpuppen. Aber von ihr weiß man zuviel, aus der Geschichte und aus Strindbergs Werk, als daß man ihren Schmerz über seinen Abfall begriffe. Mögen immerhin ihm die Augen über sie aufgehen: dann müssen sie ja erst recht ihr über ihn aufgehen, weil sie ihm aus solchem Anlaß aufgegangen sind. Die Entwicklung stimmt nicht zur Voraussetzung. Christine, die aus hundert fast unvereinbar scheinenden Zügen bereits eine überzeugende Ein-

heit geworden war, wird durch einen einzigen Zug zerstört, weil Strindberg durch ihn nicht ihr Bild abrunden, sondern einen Beweis führen will: daß ein Weib durch keine Aufgabe, durch keine Idee, durch keine Krone zum Menschen wird, sondern nur durch Liebe. Nach drei lebensvollen Akten hat man von diesem vierten leblosen Akt ungefähr den Eindruck, als ob einem Körper, dem zur Totalität noch der Kopf fehlt, eine klug abgefaßte und schön gedruckte Beschreibung sämtlicher Gliedmaßen auf den blutigen Halswirbel gelegt würde.

Wie schade! Denn diese ersten drei Akte zu hören, ist ein geistiger Genuß. Da ist dramatischer Dialog. Da wird nicht an der historischen Bedeutung der Figuren schmarotzt: ihre Seelen, nicht ihre Namen machen uns warm, solange sie uns warm machen. Da wird nicht eine Silbe mehr gesagt, als für die Aufdeckung der Vergangenheit und für die Fortführung der Handlung nötig ist, und doch wird auf diese Weise nicht bloß die Handlung entwickelt und die Vergangenheit erhellt, sondern auch Welt und Umwelt und Atmosphäre geschaffen und übermittelt. Das Geheimnis ist eben, daß die Gesetzmäßigkeit einer Kunstform wahrhaft erfüllen bereits ihren unentbehrlichen Überschuß geben heißt. Wenn in diesem musterhaft knappen Dialog Hart auf Hart trifft, so wissen wir, daß Nordländer sprechen, daß ihre Liebe von kalter und um so jäherer Entschlossenheit ist, und daß diese Liebe von einem Dichter gestaltet wird, der sie erlitten hat und mutig ihre große Flamme und jedes kleinste Strählchen eingesteht. Aber vor der Zeit erhebt sich ein rauher Wind, Flamme und Strählchen erlöschen, und Dialektik versucht vergeblich, sie wieder anzufachen. Ach, daß dem Menschen nichts Vollkommenes wird!

Das gilt auch für die Vorstellung des Theaters in der Königgrätzerstraße. Den Direktor Bernauer muß man loben, daß er, ohne durch ein eigenes literarisches Vorleben dazu verpflichtet zu sein, ab und zu eine von den Versprechungen erfüllt, auf die Brahm ehedem Vorschuß genommen hat. Der Regisseur Bernauer scheint mir nicht ebenso lobenswert. Von

seiner Bühne ging nicht viel aus. Das Buch erlaubt, ja, gebietet: in Ritterholmskirche, Rechnungskammer, Schneiderwerkstätte und Gartenpavillon den Hauch einer Stadt dringen zu lassen, die von einer jungen, ahnungslos verschwenderischen, berauschten und berauschenden Königin regiert, nämlich nicht regiert wird. Nun, dergleichen war kaum versucht worden. Die Räume hatten die zulänglichen Dimensionen, waren aber schlecht belebt. Trocken, pedantisch, schwunglos reihte sich Akt an Akt. Den stürmischen Augenblicken fehlte die Wildheit, den funkelnden der Glanz, den spukhaften das Halbdunkel – nicht der Beleuchtung, sondern der Stimmung. So verpufften selbst Szenen, denen der Leser eine unwiderstehliche Schlagkraft zugetraut hatte. Wenn ich, in dankbarer Erinnerung, nach diesen Szenen applaudierte, so fielen drei Leute aus Mitleid mit mir und voll Verwunderung ein. Glaubt mir: Strindberg hat keine Schuld. Dabei hatte Herr Bernauer kein unzulängliches Material. Herr Lindner als Klaus Tott wird erst im vierten Akt, also erst da papieren, wo höchstens die zwei großen toten Schauspieler helfen könnten. Für Totts Vorgänger hat Herr Bergen nicht das Wesen, aber eine bemerkenswert zuverlässige Routine. Herr Siebert, als Christinens mannhafterer Brackenburg, bewährt seinen schönen Ton schlichter Treue. Herr Zelnik ist ein schwerblütiger, gutartig düsterer Oxenstjerna. Herr Gebühr schließlich stellt in dem schnapsfreudigen Carl Gustav einen wohltuend struppigen Kerl hin. Was will ein Regisseur mehr? Reinhardt hätte hier keine Umbesetzung vorzunehmen brauchen, um aus den ersten drei Akten das Feuer zu peitschen. Und dazu kam die Triesch! Daß es Brahm nicht mehr lohnt, sich vor Toresschluß sonderlich anzustrengen, dem Verfall seines Ensembles zu steuern, ein paar zeitlebens versäumte wertvolle Experimente nachzuholen: das ist, so sehr wir es bedauern, allenfalls begreiflich. Daß er aber selbst dazu zu bequem ist, die Reste seines Ensembles auszunutzen: das ist eine Übertreibung. Wenn man noch drei Schauspieler von Rang hat, so dürfte keiner von ihnen für ein fremdes Theater zu haben sein. Was ein wechselndes

Repertoire ist, hat Brahm freilich nie gewußt, lernt er selbst in Zeiten, wo die Not es ihn lehren müßte, nur stümperhaft. Mit der Triesch ist viel anzufangen. Liegt es an mir, liegt es an ihr, daß sie mir von Jahr zu Jahr lieber wird? Als Christine kann sie das Kind, kann sie Klein-Christel nicht gut sein, ohne sich zu verstellen. Sie ist klug genug, sich nicht zu verstellen, zu geschmackvoll, um zu minaudieren. Sie gibt einfach das Weib Christine, das Zähne und Klauen und Habichtsfänge hat. Das nimmt der Figur von ihrem spielenden Reichtum, aber es macht sie wunderbar hart und soweit nordisch, wie es die südländische Schwärze der Schauspielerin irgend zuläßt. Mit dem letzten Akt plagt sie sich nicht weiter ab. Dafür gibt sie über Strindbergs Schluß hinaus einen Begriff von der geschichtlich beglaubigten Zukunft der Königin Christine. Sie ist am Ende, was sie von Anfang an gewesen ist: ein ungewöhnlicher Mensch.

DER KLEINE UND DER GROSSE REINHARDT

Nach einem großen Abend ein übertrieben kleiner. War das unbedingt nötig? Zu ‚Pierrots letztem Abenteuer' sollte man Menschen nicht aus den entlegeneren Vororten locken. Dazu sollte man eine Kraft wie Bassermann nicht mißbrauchen. Zum Schluß liegt er selbstgemordet am Boden: im einen Arm hat er sein goldlockiges Töchterchen, für das der Papa nur schläft, das ihm den Gutenachtkuß aufs graue Haar gehaucht und sich dann zu ihm gebettet hat; im anderen Arm hat er Herzblättchens Lieblingspuppe. Auf dieses Bild aus dem ‚Kaiserpanorama' — Entree zwanzig Pfennige, Kinder und Militär die Hälfte — fällt das bengalische Licht, das Barnays Oberbeleuchter auf den Chef und Star zu gießen pflegte, damit das Ende eines Shakespearischen Aktes bei der Galerie möglichst schallenden Anklang fände. Bis dahin hat die Pantomime der Kammerspiele weniger kurzweilig als ergreifend ausgemalt, wie der Sohn eines alterslüsternen Pierrots weiß und weich und erzieherisch veranlagt genug

ist, um dem Vater als Mädchen zu nahen und ihn dann durch die Aufdeckung des Betruges zu beschämen; und was das für schreckliche Folgen hat. Darauf steht nämlich der Tod. Auf die Abfassung solch eines Schmarrens auch.

Der Autor Victor Arnold möge trotzdem am Leben bleiben, um noch Jahrzehnte lang komische Menschengestalten zu formen, wie es außer ihm höchstens zwei, drei Männer der berliner Bühne imstande sind. Margot könnte uns wirklich gestohlen werden, wenn nicht eben Arnold es wäre, dem sie gestohlen werden kann. Georges Courteline ist allein mehr als mit Pierre Wolff zusammen. Allein ist er ein ungerührter Menschenbelächler; als Compagnon ist er ein rührungsbeflissener Stückemacher. Margot ist das kleine Mädel, das dahin fällt, wohin man es stößt; das nicht widersteht, geschweige denn will; das sich lieben, mißhandeln, verschenken, rauben und heiraten läßt, wie es dem Herrn und den Herren gefällt. Es müßte uns Spaß machen, das nette Ding. In diesen zwei Akten ist sie Trauerweide, ohne daß es ihr Schöpfer uns abzwingt, sie seriös zu nehmen. Es bleibt ein Zwiespalt zwischen der Belanglosigkeit und Alltäglichkeit ihres Geschicks und der ununterbrochen fließenden Tränenflut, die ihre Äuglein einer vernünftigeren Bestimmung ganz entfremdet. Oder war ein neuer Regisseur schuld? Vielleicht hätte er, wofern das bei einer so papierenen Übersetzung erreichbar ist, ein bißchen Heiterkeit auch in diese Hälfte des Stückes tragen sollen. Für die andere Hälfte sorgt also Arnold. Er gibt Margots Besitzer, der auf sie pfeift, solange sie ihm nach seiner Meinung sicher ist, und um sie weint, sobald sie ihm abhanden zu kommen droht. Da lohnt es sich, Arnold zu sehen: erst seine pfiffige Beschränktheit und seine ohnmächtige Energie; dann aber seinen Übergang vom Scherz zum Ernst. Es ist gar kein Übergang, sondern ein Übersprung. Unser Gelächter über einen Narren wird haarscharf abgeschnitten, und wir sitzen beklommen vor einem Menschen, der irgendwie leidet, aus niedrigen Motiven, aus Eitelkeit, Bequemlichkeit, verhinderter Rachsucht leidet —

aber leidet. Dieser Umschwung wird nicht vielen Komikern gelingen; und man würde einen Komiker, dem er so vollkommen gelingt wie Arnold, künftig zu den Humoristen zählen müssen, wenn man das nicht schon seit Gogols ‚Heiratsgeschichte' täte.

*

Der große Abend war: Viel Lärm um Nichts. Aus dieser Aufführung schwingt man sich mehr, als man geht: federleicht, wie im Takt von Beatricens Werbehopser, noch immer lachend und voll Dankbarkeit gegen den Künstler, der einen in diese lebensbejahende Stimmung geschmeichelt, geleitet, gezwungen hat. Vergessen ist, daß man am Anfang Einwände hatte. War die Introduktion nicht ein bißchen zu pedantisch genommen? Überschätzt Reinhardt nicht die Resultate, zu denen diese Gespräche führen, daß er jedes Wort so gewissenhaft stehen und bringen läßt? Aber es ist nur der erste Akt, der sich hinschleppt. Dann wird wirklich der Titel der Komödie, die Komödie dieses Titels, gespielt: es gibt viel Lärm, dessen nicht so viel wird, daß irgend eine Wendung von Wichtigkeit umkäme; und es wird doch im Grunde um nichts gelärmt. Um nichts und wieder nichts. Darauf kommt es an; und das hat keiner vor Reinhardt durchgesetzt. Wenn nämlich der Intrige, die das Fräulein Hero häßlich verdächtigt, nicht von vornherein die Gefährlichkeit geraubt wird, ist das Stück unerträglich, weil für die bloße Möglichkeit des Ernstes alle Maße und alle Tönungen anders sein müßten. Reinhardt entzieht also die Rolle des verleumderischen Juan dem Charakterspieler und läßt seinen verdienstvollen Komiker Biensfeldt das Kinn lächerlich zuspitzen, einen Schnurrbart nicht kleben, sondern pinseln, die Farbe der Leberkrankheit in die Visage schmieren und von Zeit zu Zeit ein schadenfrohes, dumpfes Gewieher aus dem Halse holen. Dieser Kinderschreck ist Rechtfertigung und Voraussetzung zugleich für die neue Auffassung der Kirchenszene. Anderswo erfolgt erst auf einen langwierigen und weihrauchenden Umzug der armen Hero Beschimpfung,

die dadurch, und nicht allein dadurch, ein Tragödiengewicht bekommt. Hier stehen, wenn der Vorhang aufgeht, Claudio und Hero bereits am Altar, Biensfeldt schneidet im Vordergrund Fratzen, und der Priester ist so drollig hilflos, daß man fast versucht ist, auch das für eine Absicht des Regisseurs zu halten: wir sollen nicht ernst werden. Das Gewitterchen entlädt sich. Hero fällt zwar in Ohnmacht, aber Diegelmann poltert seinen Schmerz wie ein echter Komödienvater heraus, und da parodiert ihn schon Benedikt, und Beatrice wird munter und lacht mit, und Benedikt nutzt das aus und zieht sie an sich und küßt sie, und beide sind glücklich, und es gibt das lustigste Hinundher, und keiner weiß mehr, daß und warum vor fünf Minuten ein Tränchen geflossen ist —: Viel Lärm um Nichts. Selbst Reinhardt hat selten mit so sicherem Griff den Sinn eines Stückes gefaßt. Hier ist er wieder einmal ganz auf seiner Höhe.

Dieser Sinn wird keinen Augenblick verdunkelt oder beeinträchtigt, sondern naturgemäß nur noch schärfer ausgeprägt dadurch, daß märchenhafte Rüpelspäße, Exzesse eines phantastischen Witzes und die Ausgeburten einer delikaten Farbenfreude immerzu ein festliches Geraschel machen. Die Bühne dreht sich bei offenem Vorhang, aber gesperrter Beleuchtung zu einer reichlichen Tanz-, Tupf- und Tändelmusik, die den Ton für die Inszenierung anschlägt, wenn sie ihn nicht von ihr genommen hat. Was wir sehen, ist niemals überladen; ja, Reinhardt muß sich jetzt schon manchmal sagen lassen, daß er nicht üppig genug ist. Solange seine Aufführungen so mitreißend belebt sind wie diese, mag eine Straße von Messina ruhig ein wenig zu eintönig, ein Kirchenausschnitt meinetwegen unwahrscheinlich schmal sein. Um diesen Preis wird das Tempo erkauft, das ein Lustspiel nötiger braucht als geräumige Schauplätze. In den meisten Szenen bleibt übrigens nichts zu wünschen. Leonatos rotausgeschlagener, kerzenerhellter Saal ist gewiß nicht untauglich für den Maskenball eines Stadthaupts. Seine Tochter wohnt in einer blauen Pracht, deren Hauptreiz ihre geschmackvolle

Unprächtigkeit ist. Sein Garten, ob man ihn jenseits der Mauer nur ahnt oder mit seinen riesenhaften Hecken im Mondschein und bei Tageslicht vor sich hat, ist so weit in die Unwirklichkeit stilisiert, daß scherzhaft abwechselnde und abgezirkelte Belauschungen mit programmäßigem Verlauf eigentlich nirgends anders stattfinden können. Das alles stimmt zu heiterer Empfänglichkeit. Aber es ist wertlos, wenn es Staffage bleibt, wenn wir uns mit unserer Empfänglichkeit begnügen müssen und nicht tatsächlich das empfangen, was Shakespeare lebendig erhalten hat: seine Menschlichkeiten und seine Menschen.

Da ist es denn freilich wundervoll, mit welch energischer Handbewegung Reinhardt den Staub von der Komödie gewischt hat, um ihr unsterbliches Teil sichtbar zu machen. Halb glaubt man es zum ersten Mal zu sehen, halb glaubt man das nicht nur. Hat man gewußt, was für ein Herr, wie elegant, von wie junkerlicher Grandezza der Prinz von Aragon Don Pedro ist? Was für rührende Taperfritzen die Brüder Antonio und Leonato, und was für gute Brüder sie sich sind? Daß die Kammerzofen Gesichter haben? Daß Borachio ein Kerl ist? Daß sogar der Gerichtsschreiber hervorstechen kann, ohne sich hervorzudrängen? Dies alles sind kleine Meisterstücke der großen Gestaltungskunst dieses Reinhardt, die man um so gieriger aufnimmt, je länger man sie entbehrt hat. Aber auch dies alles wäre wertlos gewesen, wenn nicht von den siebzehn Leutchen, die hier zusammentreten, zusammentreffen, zusammentorkeln, um viel Lärm um nichts zu machen, die zwei Hauptpaare zu drei Vierteln die schauspielerische Vollkommenheit erreicht hätten. Dabei ließe sich von drei Hauptpaaren reden, wenn Reinhardt die Hero für Fräulein Terwin zu schade und Moissi für den Claudio nicht zu schade gefunden hätte.

Die beiden schwachsinnigen Gerichtsdiener sind, selbstverständlich, Waßmann und Arnold. Somit steht ausnahmsweise Schlehwein gleichberechtigt neben Holzapfel, und das ist gut, weil durch zweier Zeugen Mund noch überzeugender

die Wahrheit all der Sprüch- und Bibelworte kund wird, die von der Nützlichkeit der Dummheit reden. Waßmann sieht aus wie ein Küken und Arnold geradezu wie die blinde Henne, die auch einmal ein Korn aufpickt. Was die beiden treiben, hat einen Stärkegrad der Komik, der seit Jahren auf keiner berliner Bühne überboten worden ist. Sie schwatzen viel mehr, als Shakespeare vorschreibt; aber das bedeutet nicht, daß sie karikieren. Denn sie verdicken damit nur den Umfang ihrer Rollen, nicht die Konturen ihrer Gestalten. Im Gegenteil: beide fügen ihrem alten Trottel einen Zug der Zuneigung zum anderen bei, der ihn verfeinert, der ihn aus der Clownsphäre in unsere Regionen hebt. Ja, wenn Holzapfel seinen „lieben alten Schlehwein" zärtlich tätschelt und mit Innigkeit in der Stimme einen „guten alten Mann" nennt, so gehört schon wieder Waßmanns ganze Drastik dazu, um solche Momente nicht sentimentaler wirken zu lassen, als es bei dem klaren, germanischen Realisten Shakespeare angebracht wäre.

So vortrefflich nun, wie diese beiden unwiderstehlichen Schafsköpfe, passen die Esprits von Benedikt und Beatrice nicht zusammen, weil die Heims zu wenig davon und überhaupt nicht den rechten, sondern einen berlinischen hat. Sie macht ab und zu ein Doppelkinn, ist schnippisch, hüpft hurtig aus dem hellsten Sopran in den tiefsten Alt und kann nicht verbergen, wie sehr der Regisseur Reinhardt sich bemüht hat, seine und ihre Bemühungen um Beatricens spezifische Eingeteufeltheit zu verbergen. Eine Lücke? Nicht nur daß die Heims ja auch hier eine zuverlässige und herzliche Schauspielerin ist, nicht nur, daß die Totalität der Vorstellung zu uneinnehmbar rund und fest geraten ist: vor allem kommt Bassermann für zwei und mehr auf. Er ist mühelos geistreich, ist Herr aller Liebenswürdigkeiten und Tollheiten, ist souverän genug, um noch seinen Übertreibungen den rechten Komödienstil zu geben. Er darf sogar gelegentlich aus der Rolle herausfallen, weil er auch das in die Rolle einzubeziehen versteht. Man achte auf Einzelheiten: wie romantisch-grotesk

er mit seinem Schatten spielt; welche anmutige Kraft er in die Maßregelung des Claudio legt; wie wahrhaft berückend er den Schlußreigen kommandiert. Lichtenberg sagt von Garricks Benedikt: „Auch in dem Tanz unterscheidet er sich vor anderen durch die Leichtigkeit seiner Sprünge; als ich ihn in diesem Tanze sah, war das Volk so zufrieden damit, daß es die Unverschämtheit hatte, seinem Roscius encore zuzurufen." Die Berliner fänden dergleichen in einem ernsten Theater nicht schicklich; aber alle hätten Bassermann gern länger tanzen sehen. Er ist von echtem Übermut randvoll. Das ist der ganze Zauber, den er übt. Damit führt er. Damit durchdringt er bis in die letzten Winkel eine Aufführung, die mir seit dem ‚Othello' von allen Reinhardtschen Aufführungen die beste geworden zu sein scheint.

TANZMÄUSE

Was macht dieses ‚Satyrspiel in dreizehn Momentbildern' letzten Endes so unerfreulich? Nicht daß es kein sogenanntes dramatisches Rückgrat hat; nicht daß die Zahl der Momentbilder unsere Ansprüche übersteigt; nicht daß es gar keine Momentbilder, sondern meistens Einakter sind. Der Grund der Geringwertigkeit liegt um eine Windung tiefer. Der wahre Satiriker ist ein Enthusiast, Prophet, Erlöser, dessen Sehnsucht durch Enttäuschungen bitter, gallebitter geworden ist. Der undämonische Mephisto von Kopenhagen aber hat „seine Freude dran"; ja, er lebt von nichts anderem, als daß sein Mitmensch schäbig und der Weltlauf grausam genug ist, um Anlaß zu einem Satyrspiel zu geben. Freilich brauchte das noch immer kein Einwand zu sein. Warum sollte nicht ein Dichter einmal ohne jeden Rest von Unzufriedenheit aus der Vogelperspektive auf das Gehudel unter sich blicken oder blinzeln und aus vollem Halse lachen? Nur daß ein so unbedingt amüsierter Dichter auch unbedingt und im höchsten Grade amüsant sein muß. Und das ist Wied diesmal leider nicht. Er spürt es selbst und glaubt, seine Position nachträg-

lich dadurch zu verbessern, daß er seine Späße in einen pechschwarzen Rahmen stellt, eine Nachdenklichkeit vorspiegelt, die er zum Glück nicht hat, das beneidenswerte Los der oberflächlich vergnügten, gierigen, dummen, streberischen, boshaften, leeren Menschen tendenziös in Gegensatz bringt zu dem betrüblichen Los der Charaktere, Talente, Genies. Aber diese ruckartige Vertiefung macht die Sache schlimmer. Wied hat falsch gerechnet. Eine Spekulation auf das Zwerchfell des Publikums droht zu mißlingen. Was tun? Man spekuliert schnell auf die Tränendrüsen des Publikums — das nun endlich lacht. Schade. Keinem glaubt man so leicht und gern wie Wied den guten Willen, an der richtigen Stelle unbändige Heiterkeit hervorzurufen. Er hat den Wunsch, seine Tanzmäuse so rapid durcheinanderzuwirbeln, daß sich die bizarrsten optischen Täuschungen ergeben: daß sie uns als Schweine, Schafe, Füchse, Wölfe, Geier und anderes Viehzeug erscheinen. Er stachelt seine malitiöse Laune. Aber sie bockt. Jeder Versuch, diese Momentbilder zu lesen, würde mißlingen. Denn was im Kleinen Theater wach erhielt und fröhlich machte, stammte von Barnowsky und seinen Mitarbeitern, nicht von Wied.

Man zerbricht sich seit einiger Zeit die Hohlköpfe darüber, ob dieser Barnowsky berufen ist, das Erbe des heiligen Brahm anzutreten. Das ist darum so sinnlos, weil ja Barnowsky von Brahm weder ein Programm noch das Ensemble, sondern gar nichts weiter als das Haus übernimmt. Wenn aber schon verglichen werden muß, dann ist es allerdings eine Ungerechtigkeit gegen Barnowsky, bei einer Regieleistung wie dieser seiner jüngsten überhaupt an Brahm zu denken. Mit soviel Witz und Phantasie kommt außer Reinhardt kein berliner Regisseur einem schwachen Bühnenwerk zu Hülfe. Es handelte sich darum, dieser dürftigen, nicht übermäßig zusammenhängenden Folge von Bildern den Kinematographencharakter aufzuprägen, der mit ihrer unzulänglichen Geistigkeit am ehesten versöhnte, das Auge reichlich beköstigte und die Dauer einer nicht ganz schmerzlosen Exekution einiger-

maßen abkürzte. Barnowsky ließ nun erstens einen scherzhaften Sondertitel für jede der dreizehn Szenen vor Beginn jeder einzelnen auf einem dunkeln Vorhang aufleuchten. Aber damit war noch nichts für die Beschleunigung der Aufführung getan. Barnowsky hatte also zweitens von seinem Svend Gade die Ausstattung für jede der dreizehn Szenen auf einen Bettschirm von Überlebensgröße malen lassen, der eins, zwei, drei im stumpfen Winkel zwischen denselben zwei festen, mit Türöffnungen versehenen blauen Seitenpfosten aufgeklappt werden konnte. Da sogar die meisten Versatzstücke und Requisiten gemalt waren, so entstanden allerlei kleine Belustigungen. Über diese gemalten Schaukelpferde stolperten, in diese gemalten Kakteen griffen Darsteller, die, mit einer Ausnahme, nicht bedeutend genug sind, um sich selbst zu loben, aber treu, geschmackvoll und gestaltungskräftig genug, um dem Regisseur Barnowsky seine mehr als sorgfältige und saubere, seine künstlerisch untadelige Arbeit zu ermöglichen. Wenn man einer Vorstellung nachsagt, daß siebzehn Schauspieler zweiundzwanzig Figuren erschöpften, so klingt das wie eine Übertreibung, ohne doch eine zu sein. Dabei ist das noch gar nichts gegen den Lobgesang, den man auf Ilka Grüning anstimmen muß. Sie gab nicht nach einander, sondern durch einander eine Millionärin im gefährlichsten Alter und eine völlig eingetrocknete Proletarierwitwe und gab sie so, daß man keinen Augenblick diese wahrhaftig ungewöhnliche Wandlungsfähigkeit bestaunte, sondern sich jedesmal von der Blutwärme eines strotzend lebendigen Menschen unendlich wohltätig berührt fühlte. Das Spiel dieser seltenen Frau ist bei der äußersten Groteskkomik niemals um eine Spur zu laut; die Reichhaltigkeit ihrer drastischen Töne scheint unbegrenzt; die Güte, mit der sie auf ihre Gestalten blickt, veredelt irgendwie sogar die niedrigste von ihnen. Wied hätte in alle dreizehn Szenen Rollen für die Grüning hineindichten sollen, und ‚Tanzmäuse' wären, mit all ihren Mängeln, ein Riesenerfolg geworden.

DIE SCHÖNE HELENA

Abwechselnd trifft Reinhardt ins Schwarze oder ganz daneben. Er erneuert zu unserem Entzücken von Grund auf Werke, die man kaum noch ansehen konnte; und er schlägt oder drückt andere tot, die eben noch höchst lebendig erschienen waren. Demgegenüber wird er für seine ‚Schöne Helena' hoffentlich nicht auf die stolzen Kassenrapporte zahlreicher Städte Deutschlands verweisen. Das nämlich weiß ich allein, daß eine so beschaffene Inszenierung den Gaumen der Plebs aufs wonnigste kitzelt. Hier hat sie: Klimbim jeder Art, Massenumzüge, Buntheit, Fett, Lärm, Kalauer, Exzentrizitäten und, nicht zuletzt, das schmeichelhafte Gefühl, von den dii maiorum gentium, von Reinhardt, Fried und Offenbach die Entzückungen zu erhalten, die sonst Richard Schultz, Monsieur Meschugge und Victor Hollaender austeilen. Wohl bekomms! Ich für mein Teil bleibe hungrig, weil ich wissen will, was ich esse, und das hier nicht erkenne. Die beiden Köche sind sich nicht einig geworden. Reinhardt hat Offenbachs Operette für eine alte Schuhsohle gehalten, die ohne seine üppigen, vielfältigen, saftigen und pikanten Garnierungen nicht mehr zu genießen sei; Fried aber hat den erlesensten Leckerbissen vor sich zu haben geglaubt, von dem jedes einzelne Fäserchen bloßgelegt und ausgekostet werden müsse. Schon jedes für sich ist falsch: Offenbach ist weder so abgetan noch so groß. Immerhin wäre es denkbar, daß durch eine energische und einheitliche Durchführung die eine oder die andere falsche Auffassung eine Evidenz empfinge, die sie für den Theaterabend auch künstlerisch erfolgreich, also richtig machte. Aber beides zusammen geht gewiß nicht.

Mit dem Blumensteg aus ‚Sumurûn', der sich durchs Parkett zieht, fängt es an. War er nicht bereits damals zum mindesten überflüssig? Es entsteht eine Anbiederung der ein- und abmarschierenden Komödianten an die Zuschauer, die den groben von diesen wohlgefällig sein mag, den feinen bestimmt lästig ist. Dazu kommt, daß der umständliche und

anspruchsvolle Apparat wesentlich kräftigere Heiterkeiten und Sensationen verheißt, als sich schließlich ergeben. Wenn dann die Herrschaften endlich auf der Bühne sind, macht der Regisseur den zweiten Fehler. Er hat eine Parodie vor sich. Diese Parodie müßte nun wenigstens naiv gespielt werden. Aber sie wird noch einmal parodiert und verliert dadurch an Schlagkraft genau in dem Maße, wie die Berechtigung der Mimen, sich über Offenbach zu stellen, abnimmt. Die Bewußtheit geht bis in die Äußerlichkeiten. Früher trug solch ein Operettengrieche ein Trikot, ein Monocle und einen Strohhut, und alles schrie. Jetzt ist er über dem Trikot nach der neuesten Mode ausstaffiert, dreht sich teils in menschlicher, teils in aesthetischer Eitelkeit hin und her und her und hin, und ich werde schwermütig. Denn das ist das Malheur: es werden so viele, so gewissenhafte, ja, förmlich pedantische Vorbereitungen getroffen, um mein Gelächter zu erkaufen, daß die Pointe mich nicht mehr zahlungsfähig findet. Wolle Gott, daß meine französische Theatergeschichte nicht aufschneidet: dann hat die pariser Premiere der ‚Schönen Helena' fünfundvierzig Minuten gedauert. Das entspräche durchaus dem inneren Tempo des Werkes. Wahrscheinlich hat zwischen Lied und Lied nur gerade der unentbehrlichste Text gestanden. Erst in Deutschland werden sich die Komiker seiner bemächtigt und ihre Extempores wie eine ewige Krankheit vererbt haben. Bei Reinhardt ist vollends, was sich bis zum Jahr 1911 angehäuft hat, von der Elefantiasis befallen worden. Hier werden die Vierhundertelf besten Anekdoten des Simplizissimus, das Buch der jüdischen Witze und zwei Sammlungen von Roda Roda ausgebreitet. Dauer? Von halb Acht bis Viertel Zwölf.

Und alles ohne Schöne Helena. Die hat man nicht für nötig gehalten. Ihr Paris singt trefflich genug, soweit ihn nicht das andächtige Orchester aus dem Cancan ins Maëstoso verschleppt, Kalchas ist ungewöhnlich liebenswürdig, und Menelaus steht im Mittelpunkt. Wie gut muß Herr Pallenberg gewesen sein, als er noch nicht wußte, wie gut er ist!

Mehr freilich, als daß er heute seiner Wirkungen zu sicher ist und sich zu lange auf ihnen festsetzt — mehr kann man ihm nicht vorwerfen. Wie sieht er einem altersschwachen Affen gleich, zumal wenn er vom Apfel frißt! Wie putzig ist es, wenn er auf den Thron weniger steigt als fällt und immer wieder herunterkollert! Wie taktvoll, daß er darauf verzichtet, diesen Ehemann tragikomisch zu vertiefen! Aber was nützt das alles? Helena fehlt (trotzdem in Deutschland viele, in Berlin manche und sogar am Theater des Westens ein bis zwei Sängerinnen zu haben gewesen wären, die Fräulein Jlona Hajdu aus Budapest an Schönheit, Jugend, Charme und Esprit übertroffen hätten), und damit fehlt Nerv und Seele. Sobald in Helena nicht von Anfang an das ganze Publikum verliebt ist, sollte man die Aktrice allenfalls für Klytaimnestren heranziehen. Kurzum: da keine Helena dieses mächtige Aufgebot an selbstgefälligen, aber auch an geschmackvoll kitzelnden Raffinements gerechtfertigt und beschwingt hat, so ist für die Kunst nicht viel herausgekommen. Was im Gedächtnis haftet, ist eine Vorstellung — gedunsen, dickblütig, schleppfüßig; für den ‚Export', nicht für Reinhardts beste Freunde.

DER FEIND UND DER BRUDER

Diese Tragödie glaube niemand zu kennen, der sie nur aus den Kammerspielen kennt. Wenn es in schwierigen Fällen die Aufgabe des Theaters ist, den Zuschauer aus der Dunkelheit in die Klarheit zu führen, so hat es hier die Verwirrung erst gestiftet. Denn Moritz Heimanns Buch ist zwar, glücklicherweise, vieldeutig, aber keineswegs undurchdringlich. Freilich wirtschaftet ein wesentlicher Autor wie dieser schon mit den tatsächlichen Vorgängen nicht so unbedenklich herum, daß der winzigste unterschlagen werden dürfte. Deswegen hatte man eine Szene von neunzehn Seiten zunächst einmal vollständig gestrichen. Was hinterher über den Untergang des Stephan Badoèr bekannt wird, genügt nicht, um

dem Jüngling die Stellung im Drama zu geben, die er braucht, und die er ja bei Heimann auch hat.

Er ist der Bruder der kaum erblühten Pallas, die ihn liebt, wie er sie liebt. Beider Stolz auf ein gemeinsames höheres Menschentum ist so eifersüchtig, daß für keinen von ihnen ein anderer außer ihrer Mutter überhaupt in Frage kommt. Aber wie die Luft um das Landhaus der Badoèr, so ist die dramatische Atmosphäre gleich am Anfang unheilvoll geladen. Das Schicksal in Gestalt des venetianischen Grafen Barbaro da Brazza streckt die linke Hand nach Stephan, die rechte nach Pallas aus. Des Bruders Leben wird sinnlos, weil es einen Sinn erst durch den Staat Venedig erhalten soll und ganz und gar nicht auf Sozialgefühl gestellt ist; der Schwester Leben wird unrein, weil sie Ersatz für die erotisch gefärbte Beziehung zum Bruder in der ehebrecherischen Liebe zum jungen Tuzio Tuzi findet und nicht weiß, daß auch der ihr Bruder ist. Stephan treibt der Schmerz über der Schwester Untreue — nicht gegen den Gatten, sondern gegen ihn — zum Selbstmord. Da ist es nun in jeder Hinsicht der Höhepunkt der Tragödie, wenn die Mutter vor dem Rat der Zehn den Tod des Sohnes und das Doppelverbrechen der Tochter erfährt, jenen beweint, dieses nicht einmal als einfaches Verbrechen anerkennt, die Zusammenhänge aufdeckt, mit der Hoheit einer Erbin und Vererberin aristokratischen Geblüts ihren Anspruch gegen den Dogen, gegen seine Abweisung ihres eigensüchtigen Geistes und seine Verherrlichung des Gemeinwesens verficht und sich am Ende ruhig verbannen läßt. Pallas aber vergiftet den Boten ihres Gatten Barbaro, der ihr den Tuzio Tuzi als ihren Bruder enthüllt, ersticht darauf diesen Bruder, weil ihm ein anderer doch die Augen öffnet, und ersticht schließlich sich selbst. Über ihrer Leiche behauptet der Graf in einem shakespearisierenden Nachruf, daß nicht er, sondern der Bruder Tuzio ihr Feind gewesen sei. Die letzte Szene zwischen den Geschwistern hatte bereits das Martyrium dieser wie jeder großen Liebe, ihren Todeskeim sichtbar gemacht.

Das wären die Grundzüge der ‚Handlung'. Den Inhalt des ‚Hamlet' will ich angeben, und getreu und lückenlos angeben, ohne ahnen zu lassen, daß wir hier mehr als ein starkes Drama, daß wir ein Werk voll aller Weisheit der Welt vor uns haben. Es spricht gegen den Dramatiker Heimann, daß man seine Fabel nicht nacherzählen kann, ohne zugleich seine geistigen Absichten anzudeuten. Richtiger: daß man es wohl könnte, daß aber dabei eine Begebenheit ohne Zweck und Ziel und Bedeutung herauskäme. Wenn ich mir irgend richtig erkläre, warum eine so tiefsinnige Arbeit auf keine zehn Menschen gewirkt hat, dann liegt es daran, daß eben jene geistigen Absichten früher da waren als die Menschen und die Aktion, in der diese Menschen sich entfalten. Es sollte nicht zuerst ein Stück Dasein geformt, sondern der Mechanismus ewiger Kräfte bloßgelegt werden. Aus dem Verfall der Familie Badoèr sprießen nicht allerlei Lehren auf, sondern diese Familie verfällt, damit allerlei bewiesen werde. Etwa: daß Inzucht verderblich ist und unter besonderen Umständen zum Inzest führt. Oder, noch einmal: daß die Tragik der blutschänderischen Liebe keinen Schutz bietet vor der Tragik der Liebe. Oder, vor allem: daß zwischen Staat und Individuum Kampf gesetzt ist, daß aber beide nicht ohne einander leben können, daß also für das Individuum der Staat und für den Staat das Individum der Feind und der Bruder zugleich ist. Es war ja von vornherein sicher, daß bei Heimann hinter einem so mythisch tönenden Titel mehr zu suchen sein würde, als eine Bezeichnung für das Verhältnis zweier einzelner Menschenkinder.

Das wären ein paar von den wichtigsten Erkenntnissen, die für mich aus der Tragödie herausspringen. Aber es ist trotzdem zu einfach: weil sie Geist im kostbarsten Sinne hat, und weil dieser wahrscheinlich früher da war als der Körper — ihr deswegen schlankweg den Charakter einer Dichtung abzusprechen. Gewiß, das Werk eines ungewöhnlich skeptischen Kopfes wird nicht gerade von der Flamme der Leidenschaft durchglüht sein. Nur ist Heimanns Skepsis mit der Zeit so

fruchtbar geworden, daß ein dramatisches Opus seiner Reife — wenn nicht poetisches Erdreich, so doch zum mindesten poetische Leuchtkraft haben muß. Seine Gestalten sind wohl nicht plastisch, aber sie sind transparent. Sie sind nicht von dunkeln Säften genährt, aber geheimnisvoll am Leben erhalten durch die Entschlossenheit eines starken Denkers, seine Gedanken in keinem kunstunähnlichen Gebilde auszudrücken. So ist es fast unvermeidlich, daß sie Ich-Psychologen, Selbst-Analytiker, Theoretiker ihrer Blutnotwendigkeiten, Kommentatoren ihres eigenen Geschicks werden. Ist das solch Unglück? Sind das nicht Hebbels Menschen im Grunde auch? Ich erinnere mich daran, daß man ‚Gyges und sein Ring' und ‚Herodes und Mariamne' vor sechzig Jahren nicht besser verstanden und nicht besser behandelt hat als unsere Tragödie, und vertröste Heimann, falls er Trost braucht, auf die Nachwelt. Sie wird hoffentlich schärfere Ohren haben als die Mitwelt und Verse wie diese zu würdigen wissen. Der Philosoph ist voll Musik, der Grübler hat einen prachtvollen Schwung, der Aufdrösler führt zugleich einen Hammer. Der Denker ist eben doch ein Dichter. Es ist bei dieser Doppeltheit Moritz Heimanns nur natürlich, daß seine Verse einen intellektuellen Rausch erzeugen. Man liest die anderthalbhundert Seiten drei-, vier-, fünfmal und entdeckt immer neue Schönheiten, immer neue Tiefen. Aber freilich: wem hätte die Aufführung der Kammerspiele Lust gemacht, das Buch überhaupt kennen zu lernen!

Selten genug kommen Werke so hohen Ranges auf die Bühne; noch seltener werden sie so verstümmelt. Reinhardt mag Operetten spielen, wieviel er will; er mag das Ausland beglücken, wie oft er will; er mag seine Theater aufgeben, wann er will. Aber solange er noch nomineller Herr im Hause ist, muß er einigermaßen auf Würde halten, müßte es unmöglich sein, daß eine Potenz wie Heimann dermaßen geschädigt wird. Kein Mensch zwingt Reinhardt, Dichtungen so ungemeiner Art je darzustellen. Daß er diese annahm, bewies ein Verständnis, das jeder Kenner des Buches höchlichst pries.

Wenn er dann die Lust verlor, so hatte er sich von der Verpflichtung loszukaufen. Niemals aber durfte er das Stück so mißhandeln lassen. Die Tragödie braucht bei ihrer Kompliziertheit den Regisseur Reinhardt: also erhielt sie Hollaender. Sie braucht bei der Weite ihres Schritts das Deutsche Theater: also kam sie in die Kammerspiele. Sie braucht bei ihrer Geistigkeit Farbe, Sonne, Sinnlichkeit: also wurde sie in das schäbigste Gewand gesteckt. Sie braucht bei ihrer ziemlich beispiellosen Gedrängtheit Respektierung jedes Wortes: also wurde mindestens ein Drittel getilgt. Sie braucht für Stephan, Brazza, Tuzio Kayßler, Wegener, Moissi: also las man andere, wesentlich geringere Namen. Auf der Höhe Heimanns und des Hauses stand nur Mary Dietrich als Mutter. Wie weit es einem neuen Fräulein Gina Mayer gelungen wäre, die Entwicklung der Pallas von einer wundervoll unberührbaren Mädchenhaftigkeit zu einer wundervoll überlegenen Weiblichkeit und Menschenhaftigkeit zu verkörpern, war in der zweiten (letzten!) Aufführung nicht festzustellen, da die junge Dame als Kranke spielte. Aber auch ein anerkanntes Talent in blühender Gesundheit hätte den Gesamteindruck nicht entscheidend ändern können. Warum hat Heimann sich das gefallen lassen? Hat er sich etwa über die Schmählichkeit der Aufführung getäuscht? Ist es denkbar, daß ein kritischer Kopf dieses Grades jede Kritik in dem Augenblick verliert, wo es sich um die Darstellung des eigenen Werkes handelt? Es ist schwer zu glauben. Wenn er aber klar gesehen und trotzdem nicht verzichtet hat, dann will ich ihn freilich nicht länger mit meinem Beileid behelligen. Volenti non fit iniuria.

DAS FRIEDENSFEST

Dieser Hauptmann! Man glaubt, ihn in- und auswendig zu kennen. Und wenn man dann eins seiner alten Dramen, freilich das stärkste, vor einer neuen Aufführung wieder liest, so entdeckt man, daß man zwar gewußt hat, wie weit es über

die Erde, aber nicht, wie weit es unter die Erde reicht. Wie fest es im Humus wurzelt, wie unaufhörlich es also wächst, Schößlinge treibt, Kronen ansetzt, dürre Zweige und faules Laub abstößt, kurz: sein Gesicht verändert. Sieht das ‚Friedensfest' heute nicht wirklich ganz anders aus als vor zweiundzwanzig Jahren? Gewiß: ‚Vor Sonnenaufgang' auch. Der Unterschied ist nur, daß das ‚Friedensfest' in dieser Zeit nicht älter, sondern jünger, nicht kleiner, sondern größer, nicht blasser, sondern bunter geworden ist. Keiner denkt mehr daran, daß es einmal das Schulbeispiel einer ‚Richtung' war; daß einmal die Frage nach der Pathologie der Personen die Sorge um ihr Seelenheil zurückdrängte; daß man einmal imstande und begierig war, den Finger auf die Stellen zu legen, die den ‚Einfluß' von Ibsen und Zola und Strindberg verrieten. Der Naturalismus, oder was sich dafür ausgab, war zu überwinden. Aber dies hier ist eben kein Naturalismus. Dies ist durch eine Welt getrennt von den Exaktheiten fleißiger Alltagsbeobachter. Dies ist einfach Poesie: nicht weil am Schluß durch das Gewölk ein Sonnenstrahl bricht; sondern weil unter dem düsteren Himmel Menschen wimmeln, die einander und uns Geschwister sind – die Hitze und Frost schüttelt, die sich in Angstdelirien winden, die blind umhertasten, die hochstreben und niedergeworfen werden, die glauben möchten und zweifeln müssen, die ihr Geblüt, als sich selber, abwechselnd lieben und hassen und öfter hassen, die gestreichelt sein und streicheln wollen, aber aus Scham über ihre Weichheit wütend um sich stechen. Es ist das Ziel jedes Tragikers, daß uns der Menschheit ganzer Jammer anfaßt. Glaubt etwa noch jemand, dazu der Menschheit ragende Vertreter oder gar ihre sogenannten großen Gegenstände nötig zu haben? Was sich auf diesem Schützenhügel bei Erkner unter den Mitgliedern der bügerlichen Familien Scholz und Buchner abspielt, ist weder erhaben noch allzu selten. Trotzdem: es macht mich erschaudern, sträubt mir das Haar, schlingt mich unwiderstehlich in seinen dunkeln Wirbel ein. So grauenhafte Vorgänge zusammenzuballen, sind andere Dramatiker auch nicht

faul gewesen. Aber das Dichter- und Menschentum dieses Gerhart Hauptmann hat die mitleidsvolle Gebärde, den ekstatischen Blick, die tiefen Naturlaute, die mir das Herz aufbrechen.

Allerdings darf man das Drama nicht durch Brahm kennen lernen. Der hält noch im Jahre 1890. Er ist bestenfalls denjenigen Jugendwerken seines Hauptmann gewachsen, die niemals eine Zukunft hatten. Die anderen, die sich, mit uns, entwickelt haben, gibt er falsch, nämlich historisch. Aber selbst historisch gibt er sie nicht gut. Das ‚Friedensfest' im besonderen hat er schon vor dreizehn Jahren nicht spielen können. Immerhin hat er im Deutschen Theater Schauspieler gehabt, die sich nicht hindern ließen, wenigstens ein paar Gestalten für sich zu erschöpfen. Im Lessingtheater dagegen sieht die Familienkatastrophe so aus: daß ein fleischgewordener Mangel an Regiebegabung die Atmosphäre zu schaffen verabsäumt hat, in der die Reste des Brahmschen Ensembles durchweg den Eindruck von schönen Resten gemacht hätten. Hauptmanns Vorschriften sind befolgt, aber nicht belebt. Diese Halle birgt kein Geheimnis, hat keine Geschichte, erzeugt keine Stimmung. Hier jagt nicht das lebendige Drama vorbei, das für uns das ‚Friedensfest' geworden ist: hier rollt sich gemächlich das Zustandsbild einer verflossenen Literaturperiode ab. Hier wird die Hysterie dieser Familie nicht gepeitscht: hier wird sie pedantisch auseinandergebreitet. Hier glühen keine Fieberfarben auf: hier lastet eine einzige Grauheit. Man klebt an Hauptmanns Buchstaben, an seiner anfängerhaften Vorliebe für die getreue Wiedergabe des Umgangsgestotters. Man soll zwischen fünf Menschen diejenige Ähnlichkeit des Wesens erzielen, die alle Zusammenstöße und Erschütterungen erst herbeiführt und erklärt, und kann sie nicht einmal zum simpelsten Zusammenspiel abrichten. Wenn Wilhelm ohnmächtig wird, dann gruppieren sich die Verwandten so hölzern um ihn, daß man auf die Bühne springen und Unordnung unter sie bringen möchte. Woran fehlt es hier eigentlich nicht? Es fehlt an den Grundbegriffen und

an den Finessen, an Verständnis für jede unalltägliche Dichtung und an Phantasie.

Kann man auch nur mit den Einzelleistungen dieser Vorstellung viel anfangen? Reicher ist aus Robert Scholz der Vater Scholz, aber damit nicht künstlerisch reifer geworden. In Brahms guter Zeit war fast jeder Darsteller reicher, als er für seine Rolle zu sein brauchte. Aus diesem Überschuß ähnlich gerichteter Naturen entstand ohne eigentliche Regie die Luftschicht der Aufführungen, für die wir dem Brahm der Vergangenheit verpflichtet bleiben. Als Vater Scholz gibt Reicher gerade einen alten Mann, und nicht einmal diesen alten Mann, der das Schicksal seines Hauses zur Hälfte verschuldet und doch wieder nicht verschuldet hat. Zur anderen Hälfte schuldig und unschuldig ist seine Frau. Daß sie hier nicht genug Gewicht und schwerlich das richtige Gesicht bekommen hat, muß an der Regie liegen. Denn warum sollte die Grüning nicht eine Person spielen können, der man es glaubt, daß sie den Mann aus dem Hause getrieben und die Kinder falsch erzogen hat? Bei dieser zu leisen, zu unnervösen, zu gutartigen Frau Scholz hätte es keine Familienkatastrophe gegeben. Man sieht in der Darstellung der Grüning förmlich alle Kühnheiten der Charakteristik, alle mimischen Einfälle, die nicht da sind, weil sie den Rahmen, das heißt: diesen Rahmen gesprengt hätten und darum verboten wurden. Reinhardts Fähigkeit: die Schwachen zur Höhe der Starken emporzustacheln. Brahms Fähigkeit: zugunsten der Mittelmäßigkeit das Talent zu dämpfen. Da die Eltern nicht stimmen, hätten die Kinder es selbst dann nicht leicht, wenn sie alle ausreichten. Fräulein Sussin ist zuzutrauen, daß sie sich als Auguste in anderer Umgebung mehr herausnehmen würde als hier. Aber Herr Stieler als ihr Bruder Wilhelm ist ganz unzulänglich. Für so anspruchsvolle Aufgaben hat er noch nicht die innere Fülle. Seine Aufgewühltheit glaubt man ihm um so weniger, je mehr Grimassen sie glaubhaft zu machen suchen. Vom Künstler Wilhelm Scholz ist nichts als die Perücke da. Aber man versuche einmal, sie Herrn Stieler

abzunehmen und dem hoffnungsvollen Herrn Loos aufzusetzen, und wir werden kaum merken, daß die Rollen vertauscht sind. Die Forderung des Dichters, daß die Scholzens eines Blutes scheinen müssen, ist nirgends recht erfüllt. Nur bei den Brüdern ist sie so übertrieben erfüllt, daß der dramatische Gegensatz fast aufgehoben wird. Was bleibt vom ‚Friedensfest'? Das Friedensfest. Und selbst das ist für Brahm nicht mehr ganz zu bewältigen. Fräulein Herterichs Ida ist von Zukker und Anis, nicht von Fleisch und Blut; von Moser, nicht von Hauptmann; die Tochter Hansi Arnstaedts, nicht Else Lehmanns. Ich möchte gern noch einmal hören und sehen, wie die Lehmann als Frau Buchner das Geständnis ihrer Liebe zu Wilhelm herausstößt, die Hände vors brandende Gesicht schlägt und in einer jähen Wendung wegstürzt. Aber selbst ich würde dafür all diese lähmende Gleichgültigkeit nicht ein zweites Mal auf mich nehmen.

GEORGE DANDIN

Reinhardt scheint, erstens, historisch recht zu haben. Wie er dieses ‚Lustspiel in drei Akten mit Tänzen und Zwischenspielen von Molière' gibt, fast genau so ist es 1668 in Versailles gegeben worden. Fast. Denn nicht nur fehlt bei uns von den vier intermèdes das vierte, das den betrogenen Ehemann von der erlösenden Flüssigkeit seines Teiches zu der betäubenden Flüssigkeit des Gottes Bacchus hinüberzulocken versucht: es fehlt ja, vor allem, das Publikum, das eine Theateraufführung erst rund und fertig macht. Da das Publikum aber niemals wiederherzustellen ist, so wird eine historisch noch so richtige Aufführung schließlich doch immer unrichtig, nämlich unvollständig sein. Was tun? Wie soll man ‚George Dandin' spielen? Vor zwanzig Jahren ist diese Frage in Paris wütend erörtert worden. Der kunstdumme alte Sarcey entschied, daß der Schauspieler Got mit seiner tragischen Auffassung der Gestalt gründlich geirrt habe, daß George Dandin für Molière lächerlich sei, und daß der Re-

gisseur kein anderes Mittel habe, das Stück zu bewältigen, als dieses: de le tourner en bouffonnerie. Lemaître, der graziöser schreibt als Sarcey, aber auch kein untrügliches Kunstgefühl hat, stimmt begeistert zu. Oh! la la, que d'affaires! Je relis ‚George Dandin' et je n'y retrouve rien de tout cela. Amère! Oh! Dieu, non. Wer den Dichter will verstehen, muß aus Dichters Lande gehen. Der Übersetzer Vollmoeller spricht von der „grausamsten Komödie des mitleidlosen Menschenschilderers", und man begreift nicht, wie sie jemals verkannt werden konnte.

Reinhardt scheint also, zweitens, theoretisch recht zu haben, wenn er die Grausamkeit und die Komödienhaftigkeit des Stückes gleich scharf herauszuheben trachtet. Trachtet. Er stellt einen ehrlich leidenden Menschen in eine lachende oder höchstens spielerisch leidende Umgebung. Von dem Glanz versunkener Tage beschwört er einen kräftigen Schimmer herauf. „Nichts als Liebe, Liebe, Liebe" ist das unaufhörlich gesungene Leitmotiv dieser glücklichen Schäfer und Schäferinnen. Sie tanzen durch einen bald sonnigen, bald verführerisch dunkeln Rokokopark, in dem sich die Küsse wie Nachtigallengezwitscher anhören. Sie hüpfen aus eingebildetem Gram über den schöngeschwungenen Sandsteinrand eines Karpfenbassins, aus dem sie zwar mit mächtigen Netzen herausgefischt werden müssen, aber in dem es sich offenbar auch für eine höhere Klasse der Wirbeltiere stundenlang leben läßt. Man merkt, worauf es hinausgeht: Phantastik; Spielzeugschachtel; Getändel; Ballett; porzellanene Pierrottraurigkeiten; Kontraste des Rüpeltums; Gequäk der quergehalsten Flöte und Empfindsamkeit des Spinetts; Lully; Louis Quatorze; der Schein, der nie die Wirklichkeit erreichen soll und sie hier durch ein Bindeglied doch erreicht. Von der Schwerlosigkeit dieses Schäfertums, das so unreale Namen trägt wie Tirsio und Philen und Cloris und Climene, fühlt sich die Flatterhaftigkeit eines Adels angezogen, dessen jauchzende, aber oberflächliche Daseinsfreude sich weder trüben noch vertiefen würde, wenn er ahnte, wie es ihm hundertzwanzig

Jahre später ergehen wird. Dichter und Regisseur sind sich in der Schilderung dieser Schicht einig. Sie lebt nicht aus sich, sondern führt eine marionettenhafte Existenz. Sie vollzieht ihre Begrüßungszeremonien zum Takt der Musik, ist in jeder Beziehung abhängig vom leersten Formelkram und bezahlt ihr neumodisches Schloß mit dem Gelde des Bauern, den sie zum Dank verachtet und mißhandelt. Damit sind wir bei der Tragik des Stückes. War es wirklich Gots Schuld, daß die Pariser von 1891 aus dem Theater gingen — oppressés et tristes à mourir? Ich wüßte nicht, wie ein Darsteller, er sei denn ein unvernünftiger Possenreißer, diesen Eindruck verhüten sollte. Daß George Dandin sich sein Schicksal selbst bereitet hat und das einsieht, kann unseren Anteil nicht vermindern. Auch nicht, daß die Frau aus zarterem Stoff gegen dieses plumpe Element, das ihre verarmten Eltern ihr aufgezwungen haben, sich mit Fug empört. Es kommt mit unerbittlicher Konsequenz, wie es kommen muß. Daß es so kommt, stimmt tieftraurig. Daß es so kommen muß, daß man für alles einmal bezahlt, daß man um so teurer bezahlt, je weniger man schuld und schuldig ist: das ist der Lauf der Welt. Darüber könnte man wieder lachen. Aber wer ein Ohr für die Dominante von Dichtungen hat, der hört, daß dem Mann der Armande Béjart hier das Lachen vergangen ist. Mit seinem Ebenbild, mit dem Sprachrohr seiner Qualen, mit George Dandin lächern wollen, hieße also literaturgeschichtlich fälschen. Das wäre nicht schlimm. Nur hieße es auch psychologisch fälschen. Deshalb würde es gar nicht gelingen. Das weiß Reinhardt. Er hat überhaupt mit den meisten Einzelheiten der Aufführung historisch und theoretisch recht. Aber . . . .

Was soll der Theatermann in erster Reihe? Den Augenblick, der sein ist, ganz erfüllen. Was darf er um keinen Preis? Den einen Augenblick, für dessen Dauer er mich in der Gewalt hat, unausgefüllt lassen. Er mag gegen alle Historie mein Herz und gegen alle Theorie mein Zwerchfell erschüttern. Aber ich pfeife auf seine sämtlichen Tugenden,

wenn er mich langweilt. Lieber will ich schlechter werden als mich ennuyieren. Nun denn: diese betont vollständige und nach Möglichkeit stilgetreue Aufführung ist zu einem beträchtlichen Teil langweilig. Es war ein schädlicher Einfall, den Charakter der Zwischenspiele zu verändern: sie ab und zu in die eigentliche Handlung und die Handlung wieder in sie übergehen und die Figuren beider Welten mit einander in dramatischen Verkehr treten zu lassen. Wenigstens ist dieser Einfall zu pedantisch durchgeführt worden. Er hat Wiederholungen hervorgerufen, die aufhalten und lähmen. Das ist ja seit einiger Zeit der Geburtsfehler von Reinhardts Einfällen: daß sie eitel sind und von sich selber nicht genug kriegen können. Davon bekommt solche Aufführung häufig einen Embonpoint, der sie verhindert, sich in dem Rhythmus vorwärts zu bewegen, der des Werkes Rhythmus ist. Bei diesem Werk aber weiß man nicht einmal, welches sein wahrer Rhythmus ist. Denn es sind doch eben zwei Werke: eins, das Molière mit seinem Blut, und eins, das er auf Bestellung geschrieben hat. Auch darum, und darum besonders, war es falsch, die beiden Teile nicht aufs schärfste zu trennen. Dandin mußte fest und breit die Erde treten, zu der er gehört, und die anderen mußten um ihn herum, an uns vorbeihuschen. Vollmoeller hat den Sinn des Spiels gedeutet: der nackte Mensch in einer Welt von Larven. Weshalb aber hat er seine Deutung nicht auf der Bühne durchgesetzt? Wie sollte dieser Sinn aufleuchten, da Dandin als Pierrot geschminkt, also dem Anschein nach eine Larve war wie die anderen? Oder hat Reinhardt darauf vertraut, daß Victor Arnold auch mit der Larve unter Larven die einzige fühlende Brust sein würde? Dann hat ihn Arnold freilich nicht im Stich gelassen. Dieser Dandin wäre selbst im Bauerngewand kein Bauer gewesen: aber er war und ist immer ein Mensch. Er erregt bald Mitleid, bald Grauen und niemals Heiterkeit. Er hat ergreifende Augenblicke des Schmerzes, Augenblicke im wörtlichen Sinne, und durchdringend lautlose Töne des Hasses gegen ein Geschlecht, das

ihm ungleich, und dem er nicht überlegen ist. Aber was hatte man von dieser Meisterleistung eines Humoristen, der vor unseren erstaunten Augen von Mal zu Mal wächst? Reinhardt hatte es sich stilecht gedacht, Dandin mit seinen Nöten ans Publikum zu verweisen; und so mußte Arnold die eigene Gestaltung immer wieder zerbrechen und die einzelnen Stücke von fremdem Gerank überwuchern lassen. Es entstand keine Einheit der Stimmung, des Tempos, des Interesses. Schade nur, daß dieser Mangel den äußeren Erfolg eher herbeirufen als verscheuchen wird. Sonst nämlich gäbe es für mich keinen Zweifel, wie dem ‚George Dandin' mit Arnolds George Dandin ein großer künstlerischer Erfolg zu bereiten wäre. Man dürfte nicht den Abend mit einem Stück füllen wollen, das in Deutschland noch nie den Abend gefüllt hat. Das Motiv ist in anderthalb Stunden und schneller erschöpft. Um es uns einzuprägen, braucht man Larven, gewiß; aber nicht unbedingt die Larven der Zwischenspiele. Die Larven der Komödie genügen als Gegenspiel. Man wende ihnen mehr Aufmerksamkeit zu, dränge Dandin mit seinen Leiden nicht über die Rampe, gebe der Firma De Wit in Leipzig ihr Spinett zurück und schicke dem Molière die ‚Mitschuldigen' oder den ‚Zerbrochenen Krug' voran — und man wird eine klassische Komödienvorstellung haben, die wahrscheinlich sehenswert sein wird.

WEH DEM, DER LÜGT!

Weh dem, der lügt, indem er bestreitet, daß diese Vorstellung des Königlichen Schauspielhauses durch ihre Schalheit und Stillosigkeit eine förmlich körperliche Pein bereitet. Was tut Herr Lindau eigentlich in der Zeit, wo er nicht den ‚Austauschleutnant' für die nächste Saison erwirbt und bei Sigwart Friedmanns siebzigstem Geburtstag deutsches Schrifttum und deutsche Theaterkunst zugleich vertritt? Selbst diese Leistungen müßten ihm Kraft lassen, auf die Generalprobe solch einer Neueinstudierung zu kommen. Dann aber

müßte er schon nach fünf Minuten zu dem Regisseur (Keßler) hinaufschreien, weshalb er denn aus den vielen ungeeigneten Dekorationen gerade eine sommerliche Gartenvegetation herausgegriffen habe, wenn, nach Leons Behauptung, die Szene in rauher und kalter Frühlingsluft spielt! Man darf auch sonst nicht hinsehen. Die Bühne ist vollgestopft mit hunderterlei toten Gegenständen, die deshalb noch keine künstlerische Daseinsberechtigung haben, weil sie vielleicht in einer wirklichen Landschaft anzutreffen sind. Am Opernhaus ist Gregor nicht spurlos vorübergegangen: nach allen Eindrücken des Theaterjahrs behauptet sich Herrn von Hülsens ‚Rosenkavalier' als einer der stärksten. Warum versperrt sich das Schauspielhaus so stumpfsinnig gegen Reinhardts ‚Errungenschaften', denen es sich nach zehn, zwanzig Jahren ja doch öffnen wird? Das Prinzip der Zahmheit ist in diesem Hause so mächtig, daß Troglodyten und Christenmenschen kaum von einander unterschieden werden. Bei Kattwald wird ungefähr so barbarisch gekneipt wie um die Polizeistunde in unserer ‚Hopfenblüte'. Dann wieder läßt man das betrunkene Untier eine Solonummer aufführen, die Reinhardt einmal wagen sollte. Ergo: man ist nicht derb, wo es die Charakteristik verlangt, sondern nur, wo man die albernsten, die übelsten Posseneffekte herausschlagen kann. Grillparzers halb sanft-moralisches, halb märchenhaft-rüpliges Lustspiel ist im Schauspielhaus ein süßlich-pappiger Koppel-Ellfeld mit gelegentlicher Berücksichtigung eines knotigen Galeriegeschmacks.

Das brauchte es nicht einmal hier zu sein. Freilich wäre dazu nötig, daß dem schwächsten Regisseur der erträglichste die Arbeit abnähme und in ihrem Interesse auf die Aussonderung der unzulänglichsten Beamten bestünde. Am besten gerät Galomir, weil Herrn Vallentin die ergiebige, trotz oder wegen der Unartikuliertheit des Textes ergiebige Rolle zu keiner der üblichen Übertreibungen verleitet. Und als Kattwald zeigt Herr Zimmerer, soweit ihn eben die törichte Regie nicht schädigt, daß seiner Begabung Unrecht geschieht, wenn man ihr heldischen Ernst abfordert. Damit ist das Lob der Dar-

stellung erschöpft. Der Darsteller des Atalus dürfte noch nicht als Solist beschäftigt werden, und sein Onkel ... O laßt uns wahr sein, vielgeliebte Brüder, so schwer es fällt, bejahrten und nicht verdienstlosen Männern harte Worte zu geben. Was ist aus Herrn Pohl in dieser Umgebung geworden! Er geht nicht mehr, sondern wackelt; er blickt nicht, sondern rollt die Augen; er öffnet den Mund nicht, sondern kriegt einen Kieferkrampf; er spricht nicht, sondern zischt; und er ist nicht der Bischof von Chalons, sondern der Rebbe von Rogasen. War kein Kraußneck da? Die Lehrhaftigkeit ist ein Wesenselement dieses Lustspiels, kein bloßer Zusatz, und seine Weisheiten wollen verkündet, nicht zernuschelt sein. Aber es kommt der Leitung dieses Theaters offenbar weniger darauf an, eine Dichtung zur Geltung zu bringen, als irgendwelche geheimnisvollen Gesetze der Anciennität zu befolgen. Wie wäre es sonst möglich, daß man bei Edriten an eine andere als an Helene Thimig, daß man gar an Fräulein Arnstaedt gedacht hat! Die Literaturgeschichte macht sich darüber lustig, daß bei der Premiere das Naturkind von der Heroine Julie Rettich auf den Kothurn gestellt worden ist. Aber man male sich die Poppe als Edrita aus, und man wird sie bei weitem einer Salondame vorziehen, die nichts als eine flaue Gelecktheit einzusetzen hat und nur darum nicht so auf die Nerven geht wie ihr Leon, weil sie nicht auch die Unbescheidenheit der Mittelmäßigkeit hat. Herr Clewing nämlich ist nicht wiederzuerkennen. Kann das Schauspielhaus ein Talent in einem Jahre ruinieren? Andere Talente haben sich selbst hier Jahrzehnte lang gehalten. Ist sein Entdecker Bernauer ein so großer Regisseur? Das hat er sonst noch nicht bewiesen. Hat Herr Clewing bisher nur das Fach der dankbaren Rollen gespielt? Leon ist wahrhaftig eine der dankbarsten Rollen, und Herr Clewing spielt sie schrecklich. Er hat nicht die Schlauheit Leons, sondern des gefallsüchtigen Komödianten, der jede Augenblickswirkung herauskitzelt, unbekümmert um die Grundlinien der Gestalt, ja, um die Glaubhaftigkeit der Situation. Wenn Kattwald von Atalus spricht, benimmt sich

Herr Clewing so, daß das gefräßigste Monstrum Leons Befreiungsabsichten durchschauen und ihn unschädlich machen würde. Dieser Leon ist gewandt, aber nie graziös, gefühlsnüchtern bis zur Hundeschnäuzigkeit und so glanzlos und poesieverlassen, daß sogar das berühmte Gebet verpufft. Wahrscheinlich haben wir Herrn Clewing überschätzt. Keinesfalls, das steht nach dieser Probe fest, wird er stark genug sein, um das Klima unserer Hofbühne zu vertragen.

DIE FALSCHE NESTROY-FEIER

Vor fünfzig Jahren, also viel zu früh, ist Johann Nestroy gestorben. Das Neue Schauspielhaus, als einziges berliner Theater, beschloß, durch eine Gedenk-Aufführung sich selber zu ehren. Aber statt ein einzelnes Stück von Nestroy zu beleben, ließ es zwei einander totschlagen. Das Rezept vom Rollmops und der Chocoladensauce taugt auch für die Bühne nicht, es sei denn, daß sie völlig auf die Unterlage eines mehr oder minder literarischen Textes verzichtet. Als der ‚Talisman‘ nach zwei Akten durch zwei Szenen von ‚Judith und Holofernes‘ unterbrochen wurde, da wars um die Persiflage geschehen. Kein Wunder. Welch ein drolliger Widerspruch, Nestroy als einen Autor anzusehen, der nach einem halben Jahrhundert noch gefeiert zu werden verdient, zugleich aber als einen Autor, an dessen Werken man beliebig herumschnipseln darf, um sie bequemer übereinanderstülpen zu können! Weil es Possen und Persiflagen sind? Die Respektlosigkeit dieser Hebbel-Travestie ist nicht bloße Unverschämtheit. Wenn satirische Tiefblicke in die Eingeweide eines Dichters diesen töten könnten, müßte Hebbel oder doch seine ‚Judith‘ seit Jahrzehnten tot sein. Daß beide noch leben, daß sie diese Parodie überlebt haben, spricht für ihre, aber auch für Nestroys Stärke, der nicht nötig hatte, sich mit Kleinigkeiten abzugeben. Hebbel selbst verkennt „durchaus nicht sein gesundes Naturell“. Für uns heißt das so viel, daß Nestroy das schärfste Ohr für klingende Phrasen, für

geschraubten Ernst und verstiegene Gewichtigkeit hat. Was ist Holofernes denn Großes? fragt er, und sobald die Frage überhaupt gestellt wird, ist es allerdings mit seiner Größe aus. Es ist ein Triumph für Nestroy und die beste Legitimierung seiner Satire, daß er die Tiraden des Holofernes gar nicht immer zu persiflieren braucht, sondern zum Teil wörtlich aus Hebbels Text übernehmen kann, ohne daß man einen Unterschied merkt und zu lachen aufhört. Man hört erst in Bethulien zu lachen auf, und auch das ist lehrreich. Satire ist die Bundesgenossin der Kritik, ist selber Kritik und fruchtbarste Kritik. Was vor der Kritik bestehen kann, ist kein Objekt der Satire. Die Szenen in Bethulien sind unantastbare Meisterstücke; also prallt selbst Nestroys Witz an ihnen ab. Aber wo der Größenwahn der Judith und die Gottähnlichkeit des Holofernes Funkenschlagen mit einander spielen: da trifft dieser Witz wieder ins Schwarze.

Nestroys Persiflage wird so lange bleiben wie Hebbels ‚Judith' selbst; und von Nestroys Possen hat der Dichter dieses Dramas, als er sich bereit erklärte, für einen ihrer Witze eine Million gewöhnlicher Jamben zu opfern, nicht einmal genug gesagt. Denn es sind ja nicht bloß Sammlungen von Witzen, sondern geschlossene Gebilde. Gewiß hat Nestroy vielen seiner Figuren das lose Mundwerk gegeben, das er selber hatte. Daraus sprudelts von kaustischer Bosheit und bitterem Sarkasmus, von ungemütlichem Spott und gottlosem G'spaß. Aber das ist nicht alles. Diese stechend und schlagend witzigen Reden mitanzuhören, ist mehr als erheiternd, weil sie von einer bewundernswerten Sprachkunst zugeschliffen sind; sie zugeschliffen zu haben, ist mehr als eine feuilletonistische Leistung, weil die Sprecher doch auch irgendwie Gestalten werden. Nestroy war mit seiner Vaterstadt verwachsen und hat von ungefähr den Lebensinhalt ihrer Bewohner in Typen verkörpert, die sich über die Vergänglichkeit der primitiven Mache hinaus ihre Echtheit erhalten haben. Titus Feuerfuchs, der in jeder Haarfarbe eine andere üppige Wittib perückt, aber schließlich ehrlich und dankbar

an einer kargen Feuerfüchsin hängen bleibt: er ist Wiener und Mensch und ein kleines Sinnbild fürs Oesterreichertum zugleich. Will man ihm ein Gegenstück in der ‚höheren' Literatur dieses Landes suchen, so findet man es in Grillparzers Rustan. Diesen Feuerfuchs nun herzunehmen und aus heiler Haut einen schmählich kastrierten Holofernes gaukeln zu lassen; seine Partner in dem Augenblick, wo sie gerade in unserer Vorstellung Wurzel fassen, als geist- und leblose Puppen in den Zuschauerraum zu verteilen; zugunsten eines so verbrauchten Einfalls Nestroys Couplets zu streichen und das Schlächter- und Stopplerwerk durch den abgeschmackten Titel ‚Titus und Salome bei Judith und Holofernes' zu krönen: Herr Halm wird sich inzwischen selbst gesagt haben, wie ahnungslos, wie barbarisch er mit alledem gehandelt hat. Am meisten wird ihm Herr Eugen Burg grollen. Dem hat er die Komik seines Titus unnötig geschmälert, indem er ihn mitten im besten Zuge zu einem Holofernes zwang, nach dessen Hintritt wie die ganze Posse, so ihr Held kein rechtes Leben mehr gewinnen wollte. Nestroy ehren, ist Verdienst; aus Nestroys Humoren berliner Bouletten machen, ist Verbrechen.

KITSCH UND KULISSENWARE

Es muß schon schlimm kommen, wenn man sich in den Wochen der Erdbeeren, des Spargels, der Destinn, des ‚Monsieur de la Palisse', der Batistblusen, des Zyklus heiterer Opern und der Reisepläne ärgern soll. Aber die ‚Spiele ihrer Exzellenz' sind so schlimm. Das geht denn doch nicht. Das läßt man selbst als Sommertheaterdirektor, selbst als Erbe der Komischen Oper von Frau Aurelie Révy ruhig in der südöstlichen Gegend, auf die der eine Autorname Zoë Jekels hinweist. Der Sozius Rudolf Strauß hat in der ‚Goldenen Schüssel' einen unwählerisch derben Geschmack, aber auch Talent gezeigt. Hier fragt es sich, was peinlicher ist: die Talentlosigkeit oder die Geschmacklosigkeit. Das einfachste

Schicklichkeitsgefühl hätte noch so gierigen Sensationsmachern zu sagen, daß man einer ordinären Moritat, die mit der Maurerkelle fürs Panoptikum hingeklext wird, als Hintergrund nicht die russische Revolution malt; daß man deren Größe, den schwermütigen Zauber ihrer sehnsüchtig aufbegehrenden, namenlos verreckenden oder gebrochen resignierenden ‚Helden' nicht zu schäbigen Kraßheiten ausbeutet. Unappetitlichstes Schmarotzertum ist es, für das es nicht einmal die Rechtfertigung gibt, daß wenigstens die illegitimen ‚Wirkungen' ihre Schuldigkeit tun. Man lacht, so oft Bomben geschmissen, Revolver gehoben und Dolche geredet werden, und es gruselt einen immer nur da, wo nach Esprit geschnappt und Aphorismen geschmatzt und geschweinigelt werden. So nämlich, wie sich hier russische Aristokraten unterhalten, stellt man sich den Verkehrston in budapester Bordells vor, die aber wohl, um Geschäfte zu machen, ein bißchen mehr Charme anbieten müssen. Die meisten Plumpheiten hat Fräulein Wüst hinzulegen. Man würde sich für sie als Frau schämen, wenn sie nicht die liebenswürdige Fähigkeit hätte, durch parodistische Nebengeräusche den lästigsten Text zu übertönen. Herr Halm aber könnte einem leid tun. Er war nicht von vornherein entschlossen, sich dem Schund zu verschreiben. Auch diesen Winter hat ihn erst die Not in solche Regionen getrieben. Freilich: wohin er gehört, weiß man nach sechs Jahren noch immer nicht. Seine Experimente sind letzten Endes wertlos, weil ihm jede Physiognomie fehlt. Aber nicht minder fehlt ihm die besondere Begabung, ein Stück zu finden, das von Leben und Kunst weit genug entfernt und dabei theatersicher genug ist, um ein breites Publikum zu unterhalten.

‚Mein Freund Teddy' ist solch ein Stück. Wenn die Kammerspiele es, statt im Mai, im Oktober gegeben hätten, so wäre es bis in den Mai hinein gegeben worden. Das heißt, daß die Kammerspiele ihrer ursprünglichen Bestimmung längst entfremdet sind, und daß sie sich ihrer nur zu erinnern brauchen, um gemieden zu werden, daß sie ihrer nur zu spotten brauchen, um überfüllt zu sein. Dieses Lustspiel von André Rivoire

und Lucien Besnard ist jenes harmlose, sanfte, behagliche, sympathische, rechtschaffene, gutgelaunte, saubere, freundliche, gemütvolle und gottverlassene Konversationsstück der siebziger Jahre, in dessen Verachtung wir von der Freien Bühne aufgezogen worden sind, und das jetzt aus Paris zu uns zurückkehrt. Was einmal war, in allem Glanz und Schein, Es regt sich fort; denn es will ewig sein. Oder werden künftige Jahrzehnte einen besseren Salonhelden erzeugen als den Jüngling aus der Fremde, der ... ja, gibt es etwas, was unser Freund Teddy nicht kann? Nämlich außer der deutschen Sprache — aber selbst dieses Manko ist für sein Bühnendasein eine unerschöpfliche Tugend. Sonst plätschert er noch im Golde, lenkt die Geschicke, löst Ehen, knüpft neue, macht glücklich, wird glücklich und ist wesentlich talentvoller als der liebe Gott, weil ihm nichts schief geht. In der ersten Szene sagt er, wie es kommen wird, und ob ihrs glaubt oder nicht: genau so kommt es auch. Wer nicht weiß, daß es genau so kommen wird, weil er Teddys Väter und Vettern nicht kennt, ist unsäglich gespannt. Wer es weiß, hält sich an die Darstellung und wünschte, sich zügelloser über sie freuen zu können. Wie posensch sich Herr Hollaender französische Minister, Gesandtschaftssekretäre und Kunstberühmtheiten ausmalt, erfährt man hier nicht das erste Mal; auch nicht, daß Frau Bertens zu der Verwechslung neigt, eine aufdringliche Frau mit den Künsten aufdringlicher Schauspielerei herzustellen; auch nicht, daß ... Aber es ist das Geheimnis von wahren Menschen und wahren Begabungen, daß sie immer wieder neu erscheinen. Was Waßmann und die Heims hier zeigen, werden sie früher erreicht und überboten haben. Trotzdem bildet man sich ein, sie nie so leicht und hell und schön und innig, ihn nie so warm und fest und delikat und putzig gesehen zu haben. Man mag es beklagen, daß man kein wertvolles Stück zu diesen wohltuenden schauspielerischen Schöpfungen zubekommt; aber den Genuß an ihnen beeinträchtigt es nicht.

VON GIRARDI

Nach Jahren soll man ihn wiedersehen. Aber weder als Valentin noch als alten Weigelt, der ja durch ihn gleichfalls zu einer Gestalt von Raimund geworden ist; noch in einer ähnlichen Aufgabe. Sondern in irgendeinem wiener Fabrikat von heute. Es wird vom Schema kaum abweichen. Danach werden wohl wieder einmal ein paar Gesangstexte zu einer Art Operette, ein paar Narrenzüge zu einer Haupt- und Gastierfigur zusammengemanscht worden sein. So ist man darauf gefaßt, über Girardis Leistung zu lachen und über sein ‚Los' wehmütige Betrachtungen anstellen zu müssen.

Aber es kommt ganz anders. Man bemerkt keine Musik, keinen Dialog, keinen Partner, die dieses Künstlers unwürdig wären: man bemerkt nur ihn, am ersten, am siebzehnten Abend nur ihn, und ist eben deshalb weit davon entfernt, ihn zu bedauern. Nie vorher habe ich die schöpferische Gewalt des wahrhaft großen Schauspielers so stark empfunden. Denn wenn Mitterwurzer den Coupeau, Matkowsky den Kean, Kainz den Janikow, Bassermann den Narziß spielte, so standen sie in einem wertlosen Stück, aber in einem Stück, und hatten als Material eine unmenschliche Rolle, aber eine Rolle. Girardi hat nichts, das heißt: nichts als sich — also doch genug.

Er schleudert sich auf die Bühne, als wäre er kein Sechziger, sondern ein Zwanziger. Mit Schritten, die einen Meter lang sind, nimmt er sie in Beschlag und uns. Aus dem Gang jedes Menschen will ich sein Wesen erkennen. Wie gar ein Schauspieler vor uns tritt oder schleicht oder springt: das entscheidet fast immer für ihn oder gegen ihn. Dieser hier rüttelt uns auf, spannt uns an, schärft unseren Blick und unser Ohr, noch bevor er den Mund geöffnet hat. Er scheint die ‚Frohnatur' eines Gemeinwesens zu verkörpern, das sich selbst genügt oder doch ehedem genügte und heute noch sich lieber an sich selbst berauscht als Einkehr hält. Diese Frohnatur blitzt dem Girardi aus den Italieneraugen, leuchtet ihm um den feinen Mund, zuckt ihm aus allen Gliedern eines wunderbar geschmeidigen Leibes. Sein Gesicht gleicht einer Ver-

einigung von Kainz und Emil Thomas. Schlichtheit und Grad der Künstlerschaft erinnern uns am ehesten an Vollmer. Sobald Girardi nur an die Rampe und an ihr entlang geschossen ist, dem Chor abgewinkt und sich für sein Antrittslied in Positur gereckt hat, ist uns klar, daß der Mann allen Gefahren einer vierzig Jahre währenden und wärmenden Berühmtheit entgangen ist: daß ihm auch für die Operette das Gesetz der Einfachheit in unverbrüchlicher Geltung steht.

Dann beginnt er, Unsinn zu singen. Aber wichtig ist nur die Tatsache, daß er singt, weil sich im Gesang die blühend reiche künstlerische Persönlichkeit: Alexander Girardi entfalten wird. Vielleicht war die Stimme einmal frischer und größer. Das ist durchaus unerheblich. Ihr eigentlicher Zauber ist unversehrt: daß in ihr Blutwärme, Lebensfreude, unwiderstehliche Liebenswürdigkeit, Noblesse, Zartheit, Naivität und alle übrigen guten Gaben einer vollen Menschennatur schwingen und klingen. Mit seiner Stimme müßte Girardi die Gemeinheit selber adeln. Einzig auf diese Stimme kommt es an. Im Ernst: der Text könnte das Alphabet, die Musik von Paul Ottenheimer sein.

Aber sobald der Text ein bißchen ergiebiger ist als das Alphabet, triumphiert noch eine Tugend des Künstlers, die für mein Gefühl artistisch nicht geringer zu schätzen ist als Kainzens Fähigkeit, einen Monolog zu durchleuchten, zu gliedern, zu steigern. Wie Girardi eine Pointe abschnellt, einen Vers schattiert, eine Strophe aufbaut und das ganze Couplet zu einem runden Kunstwerk erhöht: man sollte meinen, daß auch ein unbegabterer Librettist das nur einmal zu beobachten brauchte, um davon für immer zu profitieren. Ein frommer Wahn. Man sehe sich an, was für Lieddichtungen solch ein Buch zieren, und was für Reden sie mit einander verbinden. Zum Glück müssen schon andre als Girardi diese Reden halten, damit man sie überhaupt hört.

Er nämlich schämt sich ihrer und unterschlägt oder erschlägt sie. Er ersetzt sie entweder durch die gewissen altbewährten Bühnenscherze, die in seinem Munde wieder jung und schön

werden, oder er macht Dialektkunststücke, die freilich nichts vom Dialog übriglassen. Er zerfetzt die Sätze, zerkaut die Worte, zerreibt die Konsonanten, gurgelt die Diphthonge und brummt oder trillert die Vokale — eine erquickend volkstümliche Musik, die wieder ganz Girardis Eigentum ist. Was stammt denn eigentlich von den Lieferanten des Rollenheftes? Sie schreiben an einer Stelle einen Schwips, an einer anderen einen Tanz vor. Nun ja: ohne ihre Vorschrift würde Girardi weder torkeln noch tanzen, also auch nicht so überwältigend drastisch und dabei förmlich aetherisch torkeln, nicht so graziös, so elegant, so erstaunlich jugendlich tanzen. Aber jene Vorschrift ist für diese Leistung nicht notwendiger, als daß vor zweiundzwanzig Jahren der Zimmermeister Prause ein paar Bretter zur Bühne des Lessingtheaters zusammengeschlagen hat.

Ein einzigartiger Mensch, dessen Kunst aus noch rätselhafteren Untergründen strömt als alle echte Kunst. Denn: dieser Possenreißer ist auch da keiner, wo er offenkundig Possen reißt. Auch da verliert oder verleugnet seine Stimme nicht ihren besonderen Ton, der an Beseeltheit dem Ton von Ysayes Geige nichts nachgibt. Es besagt noch immer zu wenig, daß dieser Ton voll Bewegtheit und dabei zu unendlicher Milde sublimiert ist. Es ist in dem Rhythmus seiner Vibrationen und der zwingenden Kraft seines Anlasses ein lyrischer Ton, und wer ihn vor Gericht stellen wollte, müßte selber Lyriker, nicht Kritiker sein. Herrlicher Girardi! In seiner Nähe wird das Dasein reicher. Man lacht, so oft er anhebt. Aber lange bevor er geendet hat, ertappt man sich in einem Zustand der Rührung, der Verzückung und der Versunkenheit, in den einen nur die Genies hineinreißen. Dies hier ist das größte, das die Bühne deutscher Sprache heute hat.

GABRIEL SCHILLINGS FLUCHT

Einige versichern, Eunosthus sei ihnen begegnet, ans Meer eilend, um sich zu baden, weil ein Weib sein Heiligtum betreten habe." Das ist ein Wort von Plutarch, das Haupt-

mann seinem Drama vorangesetzt hat. Nach diesem aggressiven Motto wäre die bitterböse, fanatisch misogyne Dichtung eines neuen Strindberg zu erwarten. Eine Dichtung, die alle Schuld an allem Unglück auf das Weib wälzte; die etwa zeigte, wie das Weib sich an den Mann ansaugt, wie sie ihm Hände und Füße delilahaft bindet und ihm Herz und Hirn austrinkt. Eine Dichtung, die bis zur Sinnlosigkeit ungerecht wäre; der die Wut auf die Verderberin den Atem benähme; aus der Flammen des Hasses glutrot und anklägerisch zum Himmel schlügen. Eine Dichtung, die vor lauter Tendenz kaum noch Dichtung wäre. Aber es kommt anders. Wenn Hauptmann sein Drama in so furioser Stimmung geplant hat, so ist sie ihm jedenfalls bei der Arbeit, durch die Arbeit verloren gegangen. Das Motto bezeichnet nur seinen Ausgangspunkt. Wollte man für das Ziel, für den Endpunkt, für das Lebensgefühl des ganzen Werkes ein Motto suchen, so würde man es bei Dehmel finden. „Hie Weib, hie Welt! Wen das noch quält, Wer da noch wählt, Wer sich sein Weib nicht so vermählt, Daß es für seine Welt ihn stählt — Der ist kein Held!“ Das hört sich gleich beträchtlich ruhiger an. Diesen Spruch hat Hauptmann nicht bloß dichterisch ausgeweitet, sondern gewissermaßen regelrecht dramatisiert. Ja, mehr Dramatiker als in diesem Sorgen- und Schmerzenskind, das wir nicht von der Bühne herab kennen gelernt haben, ist er selten gewesen. Hier sieht man wieder einmal, daß das Wesen des Dramas primitivste Kontrastierung ist. Denn Hauptmann stellt einfach das Positiv und das Negativ unseres Spruches gegen einander: das Weib, das den Mann für seine Welt stählt, und die Weiber, die ihn für seine Welt schwächen; den Mann, der gestählt wird, und den Mann, der sich schwächen läßt und darum zwar kein Held in Dehmels Sinne, aber wie geschaffen zum Helden, zum halben Helden eines Hauptmannschen Dramas ist. Gabriel Schilling ist ein gealterter Wilhelm Scholz, ein unalkoholischer Harry Crampton, ein bürgerlicher Florian Geyer, ein Meister Heinrich in Prosa. Sein Name gibt der Dichtung den Titel; aber

wie er ihr nicht den ganzen Titel gibt, so gibt er ihr auch nicht den ganzen Inhalt. Vielleicht trägt das dazu bei, daß der Eindruck tiefer ist als bei Hauptmannschen Werken, die auf eine einzige, nicht hinreichend starke Persönlichkeit gebaut sind.

Es sind sechs Menschen, die leben sollen. Hauptmann gestaltet mit leisen und doch unverrückbar festen Strichen eine augenfällige, greif-, hör-, schmeck- und riechbare Wirklichkeit, in der sie leben können. Es ist an der Ostsee, wahrscheinlich auf Hiddensee. Meer und Erde, Luft und Sonne, Wind und Wolken bilden eine pantheistische Einheit von Elementen, mit der von unseren sechs Menschenkindern zwei ein bißchen verwandt sind, während die anderen sich nur nach ihr sehnen oder nicht einmal nach ihr sehnen. Ottfried Mäurer, der Bildhauer, und seine kleine Lucie Heil, die Geigerin, die er nicht heiraten will, weil das für seinesgleichen immer die Klippe ist, die aber mit ihm zusammenbleiben wird, solange es dauert in dieser Welt: beide sind echte, freie, gesunde, innerlich blonde Naturen, die lachen und arbeiten und sich lieben und uns all in ihrer Unverwickeltheit doch durchaus interessant werden. Kein Wunder: so wie Hauptmann kann heute keiner durch winzige, unauffällig angebrachte, förmlich unter der Hand erblühende Züge einen Menschen rund und schön machen. Diese helle, lebenstüchtige Lucie ist reich genug, um jedem eine andere, jedem eine freundliche Seite zuzukehren und trotzdem immer ganz und gar sie selbst zu bleiben. Nicht umsonst ist ihr Lieblingsdichter die Droste. Sie ist gebildet, geschmackvoll, gerecht und hat Takt und Humor und keine Spur Sentimentalität. Sie freut sich, daß auf ihrer Insel alles so gespenstig ist, weil sie sich in dieser dunstigen Atmosphäre mit ihrer toten Mutter inniger verbunden fühlt. Sie liebt ihren Mäurer zuzeiten schwesterlich und zuzeiten wieder so leidenschaftlich, daß sie an sich halten muß, wenn die junge Russin Majakin ihn irritiert. Daß Mäurer für sein Teil diese schwarze Verehrerin, an der ihn schon der ungewohnte Typus lockt, nicht eins, zwei, drei

nimmt und dann ruhig zu seinen Statuen zurückkehrt, liegt nur daran, daß im Augenblick wichtigere Dinge um ihn vorgehen. Denn sonst ist er so. Ein strammer, kurznackiger Kerl. Voll schmunzelnder Schalkhaftigkeit, aber klug und ernst und zuverlässig, wo es darauf ankommt. Da er in jeder Hinsicht auf sich zählen kann, so darf er sich gelegentlich verlieren. Man läßt sich fallen — trotzdem man weiß, was man an einer solchen Lucie hat; man hebt sich auf — aber nicht nur, weil man solche Lucie hat. Die Hauptsache ist daß man Richtung behält. Mäurer behält Richtung weil Manns genug und wohl auch Künstlers genug in ihm ist.

Gabriel Schilling ist anders. Wenn das Stück beginnt, flieht er vor seinen beiden Frauen auf die Insel; wenn es aufhört, ist er vor ihnen ins Wasser geflohen. Es blieb ihm nicht viel übrig. Seine angetraute Eveline ist ein abgehärmter deutscher Dürrling, vor dem freilich der stärkste Mann die Flucht ergreifen würde; und mit Hanna Elias läßt sich nicht leben, weil Eveline da ist, vor dem kranken Mann ihren Haß, ihren dicken, geschwollenen Vipernhaß auf die Nebenbuhlerin aus sich herausgeifert und diese dadurch zwingt, desgleichen zu tun. Hauptmann übertreibt nicht, verzerrt nicht, verallgemeinert nicht. Er entfesselt zwei Frauen, die das Schicksal haben, denselben Mann zu lieben, entfesselt sie bis zur Raserei. Er verurteilt sie nicht, er beurteilt sie nicht einmal. Er sagt, wie Eveline aussieht, und wir wissen, was ein Maler an ihr haben wird. Hanna wieder gestaltet er durch die grundverschiedenen Empfindungen, die sie weckt. Mäurer ist ihr Feind, weil sie seinen Freund entnervt. Die Majakin hängt an ihr in jugendlicher Schwärmerei. Lucie kann ihr nicht böse sein, weil sie alles, also auch dieses arme Geschöpf versteht. Schilling selber war ihrer Intellektualität, ihrer spielerischen Verlogenheit, ihrem hysterischen Temperament, ihrer Schneekühle, ihrer wächsernen Blässe, ihrer orientalischen Faulheit, der Exotik ihres Blutes und ihres Geistes verfallen. Dann aber steht er plötzlich vor den beiden losgelassenen Hyänen, bewegungslos, mit weit aufgerissenen Augen voll

Wasser, vom Ekel gewürgt, mit unendlichem Grauen im bleichen Gesicht – und findet dieses Leben keinen Augenblick mehr lebenswert. Er hat nicht Richtung behalten, weil nicht Manns genug und wohl auch nicht Künstlers genug in ihm war.

Man hat darum ihn mit Johannes Vockerat, das Drama mit den ‚Einsamen Menschen' verglichen. Zu einer Vergleichung der äußeren und inneren Vorgänge böten höchstens ein paar zufällige Gemeinsamkeiten, zu einer Vergleichung der Kunstwerte bietet meines Erachtens nichts einen Anlaß. Der junge Hauptmann hat nicht gekonnt, was er gewollt hat. Der reife Hauptmann hat vielleicht nicht gemacht, was er gewollt, aber vollkommen gekonnt, was er gemacht hat. Der junge Hauptmann will einen geistigen Entscheidungskampf zum tragischen Abschluß bringen – und läßt geistige Energielosigkeit sich zu Tode ermatten. Sie ist das Gepräge jenes Werkes. Johannes Vockerat wimmert und poltert sich durch fünf Akte, daß es ein Graus ist. Er klagt, daß man ihn gebrochen hat, ohne daß je ein Knochen in ihm gewesen wäre, der gebrochen werden konnte. Er verlangt die zarteste Rücksicht und behandelt Frau und Mutter mit einer flegelhaften Brutalität, die auch die unbestrittenste Gelehrtengröße nicht entschuldigen würde, und die bei einigem menschlichen Wert unmöglich wäre. Den Beweis für diese Größe und diesen Wert brauchte er nicht ausdrücklich zu führen; aber er führt ja mit jedem Wort und jeder Handlung den Gegenbeweis. Johannes Vockerat ist im Kern mißraten, ein Jämmerling, dem man nicht einmal die Fähigkeit zum Selbstmord zutraut, und mit ihm steht und fällt die Tragödie.

Dagegen sehe und höre man Gabriel Schilling an. Gewiß: auch er ist durch und durch hilflos und deshalb schließlich wert, daß er zugrunde geht. Aber er hat, was Johannes Vockerat niemals hat: er hat von Anfang bis zu Ende unseren Anteil, den er sich durch kein unvornehmes, kein protziges Wort verscherzt. Es ist eine stille Trauer um ihn, die noble Schwermut eines Kunstmenschen, bei dem es zum Künstler

nicht gereicht hat. Er klagt keinen an und jammert nicht eigentlich, sondern hängt höchstens schwächlichen Altweibersommermeditationen nach, die sich nicht als Weisheiten ausgeben und von ihm selbst und den anderen durchschaut werden. Er weiß um sich Bescheid, weiß, daß es zu spät, daß seine Existenz verpfuscht ist, und zieht die Konsequenz. Der Zwanziger Vockerat begeht mit seinem Selbstmord ein Verbrechen an seinen Eltern, seiner Frau und seinem Kind. Der Selbstmord des Vierzigers Schilling ist eine mutige, reinliche Tat. Die herrliche Lucie spricht auch hier das erlösende Wort. Sie hat den Maler gern gehabt und seine Leiden mitgelitten. Aber eben deshalb gesteht sie vor seiner unerkalteten Leiche mit dem ganzen Freimut ihrer klaren Seele, daß ein neues, frisches Gefühl über sie komme, weil sie glaube, daß Schilling jetzt für ewig geborgen sei. Über die Welt der unselig-untauglichen erhebt sich in Wort und Tat die Welt der tauglichen und darum glücklichen Menschen. „Manche freilich müssen drunten sterben, Wo die schweren Ruder der Schiffe streifen, Andere wohnen bei dem Steuer droben, Kennen Vogelflug und die Länder der Sterne . . . Doch ein Schatten fällt von jenen Leben In die anderen Leben hinüber, Und die leichten sind an die schweren Wie an Luft und Erde gebunden." Auch diese Verse — von denen man wünscht, daß jeder sie kennt oder zum mindesten als Hofmannsthalisch erkennt — auch sie gäben für ‚Gabriel Schillings Flucht' ein passenderes Motto ab als das Zufallswort des Plutarch. Es ist wundervoll, mit welcher gelassenen Sicherheit, mit welcher meisterlichen Bildnerruhe Hauptmann seine beiden Welten formt, wie er sie auf einander wirken, einander durchdringen, wie er die eine von der anderen betrübt und getrübt, die andere von der einen vorübergehend gehoben und doch nicht gerettet werden läßt. Das Meer, das deutsche Meer, macht zu diesen Kämpfen eine stimmende und verstärkende Begleitmusik. Es ist, alles in allem, bester alter Hauptmann. Der Dichter erwähnt irgendwo die Eigenschaft des ‚Wafelns', die Fähigkeit, mit dem zweiten Gesicht zu sehen. Er hat in

seinem letzten Jahrzehnt häufig den Fehler begangen, zu wa-
feln — den Fehler, weil er diese Fähigkeit in Wahrheit gar nicht hat, sondern nur den Wunsch, sie zu haben. Hier sieht er einfach wieder mit seinen klaren Menschen- und Künstler-augen, und was er sieht — es sei, wie es wolle, es ist doch so schön.

*

Dieses Drama stammt aus dem Jahre 1906 und ist bis zum Jahre 1912 unbekannt geblieben, weil Hauptmann eine Aufführung „mehr gescheut als gewünscht" hat. In sechs Jahren hat sich wenigstens die Scheu vor der Veröffentlichung verflüchtigt. Die Scheu vor der Aufführung schwindet schneller. Noch in der Begleitnotiz zum ersten Abdruck behauptet der Dichter, daß eine „einmalige Aufführung vollkommenster Art im intimsten Theaterraum" sein „unerfüllbarer Wunsch" sei. Wie? Kann er sich und seine Geltung wirklich so unterschätzen? Sobald er diesen Wunsch dem Direktor der Kammerspiele geäußert hat, ist er erfüllt. Hauptmann nun äußert nichts dergleichen, sondern erklärt aufs entschiedenste, daß er das Drama keinesfalls „auf den Hasardtisch einer Premiere" würde legen mögen. Im Januar 1912. Ein Vierteljährchen später liest mans anders. Da wissen die Gazetten zu melden, daß der Hasardtisch in Lauchstedt aufgeschlagen wird, daß gleich drei Aufführungen stattfinden, daß Festspielpreise erhoben werden, daß Sonderzüge laufen, und daß man dabei gewesen sein muß. Von allen zweiundzwanzig Dramen Gerhart Hauptmanns ist schließlich nicht eins mit solchem Trara vorbereitet worden wie dieses, das ursprünglich „keine Angelegenheit für das große Publikum, sondern für die reine Passivität und Innerlichkeit eines kleinen Kreises" sein sollte. Reinheit? Innerlichkeit? Beseht die Gönner in der Nähe! Es gab in Lauchstedt vor der Vorstellung Zusammenrottungen, deren geräuschvolle Mitglieder die Verabredung trafen, den angebrochenen Nachmittag mit einer Pokerpartie zu beschließen; und man suchte vergeblich die Jugend, die in Berlin gegen diese Sippschaft das Gegengewicht zu bilden

pflegt. Aber es war doch wohl von vornherein sicher, daß das Unternehmen durch seine Seltenheit alle Protzen und Snobs herbeilocken, durch seine Kostspieligkeit die empfänglichsten Elemente fernhalten würde.

Das spürt man außerdem gleich, wenn man ankommt: gegen das Theater der Vergangenheit, das überall auflebt, wird es das Theater der Gegenwart nicht ganz leicht haben. Erinnerungen auf Schritt und Tritt: an Schiller und an Goethe, an den siebzehnjährigen Studenten Joseph von Eichendorff und den einundzwanzigjährigen Richard Wagner, der hier als Kapellmeister beginnt, ‚Don Juan' und ‚Lumpacivagabundus' dirigiert und, zu seinem Unheil, Minna Planer kennen lernt. Dergleichen schafft schon eine Atmosphäre. Aber auch sonst könnte man nicht ergründen, weshalb der Ort auf Wagner einen, wie er sich in seinen Memoiren ausdrückt, „sehr bedenklichen Eindruck" gemacht hat. So winzige deutsche Städte wie dieses Lauchstedt sind eigentlich immer irgendwie schön. Wie lieblich ist dieser kleine Kurpark mit seinen schmalen Arkaden, seinen alten hohen Kastanien, mit seinem einfachen Brunnenhäuschen und seinem weidenumstandenen Schwanenteich! Wie atmet rings Gefühl der Stille (solange keine Berliner da sind)! Das Theaterchen scheint aus der Spielzeugschachtel genommen: ein adrettes, stumpfgelbes, längliches Häuschen, dem man von außen gar nicht ein so ausgiebiges Parkett und am allerwenigsten noch einen Balkon und Logen zutraut. Trotzdem müssen unsere Vorfahren auf einander gesessen und gestanden haben, wenn tatsächlich, wie Goethe erzählt, auf einmal gegen tausend Personen in diesen Zuschauerraum gingen. Er ist vor vier Jahren frisch und hell gestrichen worden; aber die Patina hat zum Glück nicht übertüncht werden können. Der schmale und kahle Wandelgang wird durch Kupfer zum ‚Wallenstein' und durch gerahmte Theaterzettel aufgemuntert, aus denen man erfährt, daß die ‚Räuber' hier unter dem Titel ‚Carl Moor' aufgeführt wurden, weil sonst am Ende die Studentenschaft revolutioniert worden wäre; daß auf diesen paar Quadrat-

metern Holz ‚Götz von Berlichingen', ‚Julius Caesar', die ‚Jungfrau von Orleans', offenbar ohne Dekorationen, unterzubringen waren; und daß die Plätze, die heute Stück für Stück zehn Mark kosten, in jenen löblichen Zeiten vier bis sechzehn Silbergroschen gekostet haben.

Hat Max Liebermann es für nützlich und möglich gehalten, einen Hauch von jenen Zeiten zu beschwören, einen Zusammenhang zwischen Saal und Bühne herzustellen, indem er Gardinen, Bettstellen und Kommoden auf die Kulissen malte und diese selber auf recht altväterische Manier behandelte? Dergleichen war schwerlich seine Absicht. Auch ihm wird es wichtiger erschienen sein, zwischen diesem Bühnchen und dieser Dichtung den Zusammenhang herzustellen. Er hat sich einfach den Raumverhältnissen angepaßt und eine Bettstelle gemalt, weil ein einziges richtiges Möbel das Bühnchen vielleicht nicht ausgefüllt, aber keinesfalls sechs Personen Platz zu einer leidenschaftlich bewegten Szene gelassen hätte. In den Strandbildern wieder hat er sich damit begnügen müssen, die stille Trauer des dramatischen Spiels zu fixieren. Es wird lebendig, wovor diese Menschen fliehen, nicht wohin sie sich retten; was ihnen das Herz bedrückt, nicht was ihnen die Seele weitet: das Meer. Wenn es bei Hauptmann zu den Kämpfen der freien und der unfreien Erdenkinder eine stimmende und verstärkende Begleitmusik macht, so ist diese Musik bei Liebermann zu einem undeutlichen Gemurmel abgeschwächt. Ohne seine Schuld. Kein Zweifel nach dieser Probe, bei dem lichten Ton seiner Prospekte, der Festigkeit seiner Linienführung und dem angeborenen Zug zur Schlichtheit und Selbstverständlichkeit der Natur — kein Zweifel, daß er der berufene Helfer für den Hausdichter des Lessingtheaters wäre, dem in Goethes Theater nicht recht zu helfen war. Aber selbst angenommen, daß man Gabriel Schillings Flucht ins Meer ohne Meer spielen kann: ohne Gabriel Schilling kann man sie nicht spielen.

Die Frauen waren ihres Dichters würdig; alle vier. Sie

kamen von vier Bühnen und schienen von einer zu kommen. Soweit in dieser ziemlich schleppenden Aufführung die Arbeit eines Regisseurs zu merken war, war sie hier zu merken. Gegen zwei Russinnen haben zwei Deutsche zu stehen. Fräulein Gina Mayer als das blutjunge Fräulein Majakin hat ganz die Feinheit, die ihre reife Freundin Hanna Elias gar nicht haben soll, und die Frau Durieux im Anfang nicht völlig unterdrückt. Aber vielleicht ist es eine schauspielerische Finesse, daß sie erst nach und nach die Züge zu dem Bilde liefert, das man sich aus den Schilderungen ihrer Mitmenschen von ihr gemacht hat. Sie spricht mit berückend tiefer Stimme und tanzt verführerisch, selbst wenn sie sitzt. So sehen lemurische Nachtgespenster aus? Dann versteht man Schilling, der dieser Hanna verfallen ist. Aber sobald sie gekratzt wird, kommt die Tatarin zum Vorschein und rast entsetzlich und mordsordinär. Frau Bertens singt die andere Stimme in dieser schaurigen Katzenmusik. Sie mutet nicht gerade deutsch an, sondern eigentlich auch slawisch. Es schadet nichts. Sie ist so zerbeult und zerknufft und zergrämt, so kleinbürgerlich giftig und so befähigt, ihr Gift zu tödlicher Wirkung in schmerzende Wunden zu senden, daß durch sie an der Dichtung klar wird, was bis dahin etwa nicht klar war. Höchstens daß sie ein bißchen zu alt scheint — wie Helene Thimig für Lucie Heil um drei, vier Jahre zu jung ist. Der liebenswürdigste Fehler, der sich einer Schauspielerin nachsagen läßt. Sonst ist dieses blonde, warme, feste und doch zarte Stück Natur wie geschaffen für Hauptmanns Gestalt. Ihr Blick strahlt Güte und Klugheit, und ihre frohe, entschiedene Mädchenstimme reinigt die Luft von allen Bazillen des Hasses.

Aber was hilft dies und das und noch mehr, da Mäurer nur in Duodez und Schilling gar nicht vorhanden ist! Der lustige Herr Gebühr hat nicht die menschliche Schwere für einen Mann von vierzig Jahren, der sich Leben und Kunst und Weiber und Weib nach seinem Willen gezwungen hat. Ihn erhebt über Hauptmanns Schilling nichts als die kreuz-

fidele Unempfindlichkeit eines verfetteten Bourgeois. Aber gegen Herrn Grunwalds Schilling ist selbst so einer ein nützliches Mitglied der menschlichen Gesellschaft. Es wäre ungerecht, den vortrefflichen Darsteller komischer Chargen zu tadeln, weil er einer Rolle nicht gewachsen ist, für die Sauer gerade gut genug wäre. Wenn schon getadelt werden muß, dann mögen Hauptmann und seine Berater vor Herrn Grunwald treten, der sich gewiß die Seele aus dem Leibe gespielt hat. Leider hat er keine. Er kann sie nicht einmal vortäuschen. Solch ein Grad von Untransparenz ist unwahrscheinlich. Schillings Nerven müssen bloß zutage liegen. Herr Grunwald schminkt sich kreideweiß und unterscheidet weder den erstarrten von dem erwachten noch diesen von dem todbereiten Schilling. Allenfalls ‚schreitet' er ‚visionär'. Man weiß nicht, was dieser Maler mit Kunst zu tun hat, und man begreift nicht, weshalb sich um diesen Mann zwei Frauen reißen und zerreißen. Damit verliert die Figur ihren Sinn, die Dichtung ihre Überzeugungskraft. Damit hatte aber auch die Aufführung ihre Existenzberechtigung verloren. Wer nach Lauchstedt gekommen war, um ‚Gabriel Schillings Flucht' überhaupt erst kennen zu lernen, war vergeblich gekommen, da er ein falsches Stück zu sehen bekam. Wer sich nach der Lektüre den Eindruck von vollendeter Bühnenfähigkeit bestätigen oder abschwächen lassen wollte, war gleichfalls vergeblich gekommen, da der Eindruck dieser Aufführung nicht maßgebend sein kann. Ihr Ertrag ist, daß Hauptmann seine Scheu überwunden hat: er legt das Werk auf den Tisch Otto Brahms, der nun kein Hasardtisch mehr ist.

DER WEDEKIND-ZYKLUS

Wenn Reinhardt uns und sich das Versprechen erfüllt, im Herbst dieses Jahres den Wedekind-Zyklus zu wiederholen, so ist es möglich, daß er ihn vervollständigt, eine chronologische Ordnung hineinbringt und seine stärksten Schauspieler dazu hergibt. Das alles würde mancherlei

für sich haben. Die Besonderheit eines ‚Zyklus' und das Ansehen des Deutschen Theaters: beides würde gewahrt bleiben. Wer Wedekinds Entwicklung nicht kennt, könnte sie hier kennen lernen; und wer für seine Wirkungen als Darsteller oder Sprecher der eigenen ‚Ideen' stumpf ist, könnte sich an den regelrechten Leistungen großer Berufsschauspieler schadlos halten. Aber es fragt sich, ob der überraschende, der ungeahnte Erfolg dieses ersten Versuchs nicht auch auf seine Mangelhaftigkeit, seine Überstürztheit, seinen durchaus fragmentarischen Charakter zurückzuführen ist. Es fragt sich, ob der erregende Atem von Wedekinds Wesen, der aus diesen sechs nachhinkenden, schlecht vorbereiteten, schäbig eingekleideten, stillosen oder bestenfalls stilwirren Vorstellungen herausschlug, nicht leiden würde durch den ganzen umständlichen Apparat einer eingereihten, durchgearbeiteten, herausgeputzten, in jedem Sinne würdigen Veranstaltung. Es fragt sich wirklich. Denn so gewiß Reinhardt sich nicht zur Förderung des Wedekind-Zyklus mit der Auslese seiner Truppe nach Frankreich begeben hatte: so gewiß war gerade diese offenkundige Interesselosigkeit wie eine letzte Rechtfertigung für den Wedekind, der sich unterschätzt, verfolgt, gefoltert glaubt und sich deshalb unter markerschütterndem Geschrei die Kleider vom Leibe und die Brust aufreißt. Man hat ihn diesmal endlich angehört, beweint, bezahlt, gefeiert und zum Teil vielleicht sogar verstanden. Er ist, nach zwanzigjährigem Kampf, mit diesem Zyklus ‚durchgedrungen'. Aber ist es ausgeschlossen, daß das Glück, ein so fragwürdiges Glück, zugleich sein Ende ist? Vor noch nicht drei Jahren bot Bruno Cassirer seine Werke feil und trat sie einem anderen Verleger ab: dabei ließ sich leben. Jetzt hat Paul Cassirer ihm ein Fest gegeben: das ist Grund zum Selbstmord. Trotzdem: Hoffen wir auf Wedekind! Er wird selber fühlen, daß eine begüterte Angesehenheit die Sphäre ist, in der seine jakobinische Frechheit zu königstreuer Friedlichkeit, sein bürgerschreckender Satanismus zu langweiliger Sentimentalität, sein Philisterhaß zur Philisterähnlichkeit werden könnte oder gar

werden müßte. Als Mitglied der Gesellschaft wäre Frank Wedekind reizlos und wertlos. Als Feind der Gesellschaft war er ein originaler Künstler oder richtiger wohl: ein künstlerisches Original. Wer das etwa nicht gewußt hat, dem hat dieser Zyklus es bewiesen. Dessen sechs Dramen gehören drei verschiedenen Perioden an: der ‚Erdgeist' von 1895 und der ‚Marquis von Keith' von 1900 der Periode der Meisterschaft; ‚So ist das Leben' von 1903 und ‚Hidalla' von 1904 der Periode der angstvollen Selbstbemitleidung; ‚Musik' von 1907 und ‚Oaha' von 1908 der Periode der beginnenden Rückkehr. Selbst die schwächste dieser Arbeiten ist durch den Schein, der von den anderen auf sie fiel, und durch Wedekinds Interpretation irgendwie belangvoll und aufschlußreich geworden.

Die schwächste ist ‚Oaha', weil von vier Akten nicht zwei, und obendrein die letzten beiden, versagen dürfen. In diesen beiden Akten ermattet zwar nicht die Wirbelwindverve der Personen, aber der Geist ihres Ersinners. Die eben noch atemlos die blitzenden Klingen des witzigen Wortes kreuzten, scheinen plötzlich, bei unverminderter Atemlosigkeit, Besenstiele in den Händen zu halten. Bis dahin hatte Wedekind mit einer unbeweglichen, manchmal wie versteinerten Boshaftigkeit auf die Menschen gesehen, an denen er sich rächen wollte: auf die Mitarbeiter des ‚Simplicissimus', auf dessen Begründer und auf seine Sippe. Unter dem kalten Blick seines Hasses wurden Künstler zu Kretins, smarte Geschäftsleute zu schmierigen Schurken, europäische Dichter zu salbungsvollen Komödianten. Ob ihnen damit Unrecht geschah, ob sie die Hiebe verdienten, war gleichgültig. Wichtig war nur, daß sie als Dramenfiguren lebten. Die ersten beiden Akte gelangen Wedekind so vollständig, daß er entgiftet sein konnte. Er war es nicht. Er drosch weiter — ohne Maß, ohne Selbstkontrolle, allmählich erhitzt und mit verzerrtem Gesicht, also ohne Schlagkraft. Der Satiriker mag aus Wut an die Arbeit gehen; aber er darf nicht bei der Arbeit wütend bleiben, wenn er nicht als ein Kläfferchen erscheinen will.

Davor ist Wedekind durch seine Schauspielkunst und durch unsere Erinnerung an seine anderen Werke geschützt. Außerhalb dieses Zyklus, für sich allein ist ‚Oaha' zu schwach.

Wie vor vier Jahren ‚Musik' zu schwach gewesen ist. Damals sah es aus, als ob Wedekind einen Vorfall des Tages zu einer grimmigen Kolportagedramatik verarbeitet habe, um gegen den Paragraphen Zweihundertachtzehn des Strafgesetzbuches zu protestieren. Vielleicht war die Aufführung falsch; vielleicht hatten wir uns falsch eingestellt. Jetzt wenigstens, wo der tatsächliche Anlaß des Stückes längst vergessen ist und Wedekind selber es inszeniert hat und spielt — jetzt fühlen wir uns von keiner fördersamen Tendenz belästigt, finden nichts von dem nassen Elend des Schauerstücks und freuen uns an den karikaturistisch verzogenen Konturen. Wir sehen Wedekind wieder auf dem Wege zu seiner Vergangenheit. Eine Ausbauchung der Linie — und ein sakrosankter Begriff ist entheiligt. Eine skurrile Verkürzung — und ein Ideal ist zerstört. Durch eine Veränderung des Gesichtswinkels wird aus Vernunft Unvernunft, aber auch aus Unvernunft Vernunft; aus Clara Hühnerwadel ein Gretchen und aus dieser volksstückhaften, volksliedhaften Figur wieder eine Komikerin. Rückwärts, rückwärts, Don Rodrigo! In ‚Oaha' peitscht er lachend auf seine Feinde los, bis sein Arm, zu früh, erlahmt, und in ‚Musik' gibt er, wenngleich nicht mit solcher Bildnerkraft wie ehedem, jenen Ernst ohne Pathos, der sich von der anderen Seite wie Spaß ausnimmt — nachdem er ein paar Jahre lang über sich und Gott und die Welt gejammert hatte.

Des sind Zeugnisse: ‚Hidalla' und ‚So ist das Leben'. Was diese Dramen wollen und sollen, verkündet die eine Figur mit der Seele des Dichters, die durch die Werke aller mutigen Bekenner geht. Bei Byron hieß sie: Manfred oder Toscari oder Mazepa. Bei Wedekind heißt sie: König Nicolo und Karl Hetman. Die Angst, daß man eines Tages über dem Bänkelsänger den Dichter in ihm vergessen haben könnte, hat ihn damals gestachelt, ein Mal ums andere Mal poetische

Selbsteinschätzungen zu versuchen. „Mir ekelt in dieser kurzen Spanne Daseins vor Possenspiel." In dieser Stimmung allegorisiert er sein eigenes Leben mit seinen wirklichen Interessen und Konflikten, mit seinen Nöten und Krämpfen, seinen Scheinsiegen und seinen Niederlagen. Ein verzweifeltes Gefühlsringen wird laut und lebendig. Der Adelsmensch hält der Gier und der Niedertracht nicht stand, wird von der Meute für wahnsinnig erklärt, um seines Wahnsinns willen von einem Zirkusdirektor umworben und erhängt sich daraufhin. Das ist ‚Hidalla' oder mindestens der Kern dieses viel-, aber dünnhäutigen Stücks. Dem König Nicolo von Umbrien oder dem geistesköniglichen Menschen überhaupt gelingt es nicht eher, sich in diese Welt zu schicken, als bis er aufhört, er selbst zu sein, und anfängt, sich selbst zu spielen. Da hat er Beifall. Aber man glaubt ihm nicht, daß sein wahres Wesen nur notgedrungen die Zuflucht zu dieser Art der Aeußerung genommen hat – und das ist seine Tragödie, die Tragödie des Künstlers, der den Leuten als Scheinender, als Königsvortäuscher gilt und doch zugleich der König ist. Stets wird der Schlächtermeister herrschen, und der König arm und verkannt und ganz gering und unter Masken durch die Lande irren. ‚So ist das Leben' nicht bloß Wedekinds.

Vorher, und später wieder, hat dieser Wedekind ungerührt auf das keuchende Gehudel unter sich geblickt. Hier aber treiben ihn siedender Ingrimm und Mitleid mit sich selber. Seht her: Vor euch steht einer, der sich maßlos quält, der mit dem Gott im Himmel und dem Gott in seiner Brust, nicht minder heftig als Bellerophon mit der Chimäre, kämpft! Das wird so inbrünstig vorgetragen, daß ein Zweifel an der Echtheit dieser Empfindungen und dem Ernst dieses Kampfes gar nicht möglich ist. Leider wird es nur vorgetragen. Auch jener Bellerophon saß einstmals auf dem Pegasus, und dieser Pegasus hat auch unseren Dichter eines Tages unsanft abgeworfen. In der Königstragödie gibt es einzelne unvergeßliche Farbstücke, wie die Elendenkirchweih, die in fahlgespenstigem Licht märchenhaft vorüberhuscht; gibt es einzelne

Szenen von ergreifend grotesker Kraft wie die Gerichtsverhandlung; einzelne Worte von einer schmerzlichen Fieberschönheit; einzelne Nebenfiguren von steifer Unschuld und knapper, einfältiger Leidenschaft. Aber alle diese Einzelheiten schießen zu keiner Einheit zusammen: das Werk zerrinnt zu phantastischem Dunst, zu genialem Spuk. In ‚Hidalla' ist eigentlich nur der gaunerische Verleger Launhart, dank Wedekinds persönlicher Antipathie, fest und faßbar geworden, Die anderen verschwinden knochen- und umrißlos in einem dicken Nebel, einem monotonen Grau. Diese Verschwommenheit könnte einen phantasmagorischen Charakter haben. In ihr könnten die Gestalten auf ähnliche Art wesenhaft sein, wie die bleichen Seelen der Schattenheroen, die Odysseus in der Unterwelt aufruft, den homerischen Helden vor Troja gleichen. Diese Gestalten aber sind, wie logische Schemata oder mathematische Zeichen, für die Einbildungskraft gar nichts; sie sagen nichts weiter, als daß sie eben nichts sind. Wenn der konsequente Naturalismus mit seinem Wirklichkeitsfanatismus einen Endpunkt der Kunst bedeutete, so ist diese Kunstübung in entgegengesetzter Richtung an einem Abgrund angelangt, worin abgenagt und ausgedörrt abstrakte Gedankentypen liegen. Der Rückweg brauchte gerade Wedekind nicht erst gewiesen zu werden.

Dieser Rückweg führt zum ‚Erdgeist' und zum ‚Marquis von Keith'. Die sind heute beinah schon ‚klassisch'. Es ist ja kein Zufall, daß in ‚Oaha' Bouterwek, in ‚Musik' Lindekuh, in der Königstragödie Nicolo, in ‚Hidalla' Hetman nur Pseudonyme für den Namen Wedekind sind. Diese vier Stücke sind eben künstlerisch nicht fertig geworden und müssen vom Autor mehr oder minder deutlich kommentiert werden. Wo aber ist Wedekind im ‚Erdgeist' und im ‚Marquis von Keith'? In keiner besonderen Figur, weil er in jedem Wort und jedem Winkel ist. Diese beiden Dramen bilden mit ‚Frühlings Erwachen' und ‚Der Büchse der Pandora' das Teil von Wedekind, das nicht bloß um seines biographisch-psychologischen Wertes willen auf die Nachwelt kommen

wird, wie etwa ‚Hidalla', sondern das um seines aesthetischen Wertes willen der Nachwelt noch eine ganze Weile lebendig bleiben wird. Es sei denn, daß diese Dramen an der Armut ihrer Ideen — das heißt keineswegs: der Armut an Ideen — viel früher sterben, als wir Zeitgenossen des Dichters glauben möchten; daß Dramen lebendig bleiben können, die, statt den Sinn des Daseins zu deuten, die Sinnlosigkeit des Daseins wenn auch nicht predigen, so doch darstellen. Der Moralreformator Wedekind ficht mit starken Worten, aber ohne klare oder gar neue Gedanken für — ja, wofür eigentlich? Er trauert um die verlorene Schöne: das merkt man und fühlt seine Trauer mit. Nur daß er wenig an ihre Stelle zu setzen hat. Man müßte ein schlechtes Ohr für den Ursprung von dichterischen Wehklagen haben, um nicht zu hören, daß Wedekind über nichts so wehklagt wie über seine leeren Hände. Seine Dramen bekommen dadurch allein den Stempel von Geistigkeit, daß er selber ihren Mangel an erlösender Geistigkeit insgeheim so tief empfindet. Er eröffnet zum Beispiel den Freiheitskampf der Menschheit für den Feudalismus der Liebe. Einfacher ausgedrückt: er ist der Meinung, daß die Unberührtheit des jungen Weibes zu hoch eingeschätzt wird; daß die Zeit nicht fern ist, wo die Gesellschaft die Lebensführung der Mädchen nicht mehr überwachen wird, um ihre geistige und körperliche Entwicklung möglichst zu hindern, sondern um sie möglichst zu fördern. Sollte Wedekind nun wirklich nicht wissen, daß — von Friedrich Schlegel und George Sand gar nicht zu reden — vor zwanzig Jahren die gute Laura Marholm es liebte, auf dieselbe Weise und zum selben Ziel ihre Schwestern zu entflammen? Damals sprach man von der Sünde, die nie vergeben wird: von Evas Sünde gegen ihr Geschlecht. So oder so: es ist nicht eben bestürzend, dergleichen heute zu sagen. Aber für Jahrzehnte oder zum mindesten für die Mitwelt verdienstlich ist es, ein Pandaemonium unserer Zeit aus sich herauszuschleudern wie den ‚Marquis von Keith' und ein Organ für das Wesen der dramatischen Form, für den spezifisch dramatischen Ausdruck

eines tragischen Weltbilds zu bewähren, wie es Wedekind in dem Crescendo des ‚Erdgeists' bewährt hat.

Wenn dann noch er selbst . . . Der Schauspieler Wedekind war vom ersten Tag an eine Schwärmerei von mir, trotzdem oder weil er gar kein Schauspieler war. „Es ist ein großer Unterschied", läßt er in ‚Hidalla' zu sich selber sagen, „ob Sie Ihre Lehren in Ihrer begeisterten Sprache zum Vortrag bringen, oder ob man sie Schwarz auf Weiß vor sich sieht." Der ‚ungelernte' Schauspieler Wedekind bannt mit der Macht und dem Nachdruck einer unwiderstehlichen Hypnose. Wie erreicht er das? Bei einer bestimmten Replik seines Kammersängers, die er sehr erregt sprechen könnte, ist angegeben, daß er sie „sehr sachlich" spricht. Das ist das Kennwort für Wedekind. Die Prinzipien eines Künstlers sind die Verschleierungen seiner Schwächen. Wedekind hat sich von vornherein mit einsichtiger Beschränkung zum sachlichen Sprecher erzogen — wahrscheinlich weil er nicht hoffte, jemals ein gestaltender Schauspieler zu werden. Er hatte mit der Ungefügigkeit seines Körpers, mit der Plumpheit seines Ganges, mit der Befangenheit seiner Gebärden und mit der Widerspenstigkeit seines Gedächtnisses zu verzweifelt zu kämpfen, als daß zunächst die Illusion eines lebendigen Menschen entstehen konnte. Aber er kämpfte auch wirklich ‚verzweifelt'. Das gab ihm schon vor Jahren diese erstaunliche Intensität, die seine Zuhörer vor der Bühne und auf der Bühne hinriß (und namentlich seine Frau der Reihe nach zu einer rührend hingegebenen Gehilfin, zu einer zuverlässigen Partnerin und mit der Zeit sogar zur Schauspielerin, aus einer Sprecherin zu einer Darstellerin gewisser Gestalten gemacht hat). Diese Intensität Frank Wedekinds war anfangs durchaus unterschieden von der Intensität schauspielerischer Gestaltungskraft: es war die Intensität dichterischer Schöpferfreude, die mit der Vollendung des Dichtwerks nicht befriedigt ist und sich als Rhetorik fortsetzt — als eine Rhetorik, deren Ziel die Stärkung der poetischen Suggestion ist. Der Wortkünstler Wedekind war auch auf der Bühne ein Priester des

Wortes. Er sprach scharf, stoßend und fast gleichmäßig laut, vor allem bemüht, den Inhalt seiner Rede deutlich zu Gehör zu bringen. Aber wo es nötig war, glühte die Leidenschaft seiner großen grünen Augen auch aus seiner Stimme. Diese Stimme und diese Augen waren seine einzigen schauspielerischen Mittel. Sie genügten für die Figuren, in denen Wedekinds Herz schlug. Heute ist er um einen Schritt weiter. Er stellt bereits farbig und rund ein Lümpchen aus sich heraus und weit von sich weg wie den Verleger Sterler, gegen den ‚Oaha' geschrieben ist. Er legt die drastischen Pointen mit einer Unauffälligkeit hin, die der diskreteste Schauspieler nicht überbietet. Er wird am Ende noch ein leidlicher Interpret für anderer Dramatiker Rollen. Seine ungeheure Wirkung beruht freilich darauf: daß es eben doch seine eigenen Werke sind, in denen er bis zur äußersten Selbstvergessenheit aufgeht; daß er mit der Schamlosigkeit der Größe vor tausend Menschen sein Blut verströmt; daß es ihm unfehlbar gelingt, sich geheimnisvoll schreckend zu machen und das Rauschen seines entfesselten Schmerzes zu erschütternder Stärke anschwellen zu lassen.

REGISTER

DAS JAHR DER BÜHNE

SIEGFRIED JACOBSOHN
DAS JAHR DER BÜHNE

ZWEITER BAND
1912/13

OESTERHELD & CO. / BERLIN 1913

MEINEM LIEBEN POLGAR

Im Geleitwort zum ersten Band habe ich dem Glauben Ausdruck gegeben, daß spätere Generationen sich über unsre Theatergegenwart am besten in meiner Sammlung unterrichten werden. Offenbar teilen manche diesen Glauben. Soweit meine Kritiken wieder kritisiert worden sind, hat man mir wenigstens zugestanden, hat man gerühmt, daß . . . Nun, ich zähle lieber auf, woran man sich gestoßen hat. Ich finde alle Beschwerden unbegründet und hoffe, durch ein paar Worte der Erklärung oder Widerlegung zu erreichen, daß sie nicht auch gegen diesen Band erhoben werden.

‚Das Jahr der Bühne' soll ein irreführender Titel sein. Es dürfe höchstens heißen: Das Jahr der berliner Bühne. So pedantisch war es freilich nicht gemeint. „Ein Titel muß kein Küchenzettel sein", sagt Lessing. Ganz richtig wäre: Mein Jahr der Bühne; denn ich will die Eindrücke, die ich im Lauf eines Theaterjahres gehabt habe, andern sichtbar machen. Wenn einer einwendet, daß viele „Nebensächlichkeiten in solch einem Jahrbuch hätten wegfallen können", so ist eben nur zu erwidern, daß mich diese Nebensächlichkeiten zur Aussprache gereizt haben. Schließlich läuft alles auf die Frage hinaus, ob man mir das Recht der Persönlichkeit einräumt, meine Kritiken zu Büchern zusammenzufassen, oder nicht. Räumt man mirs ein, so wundere man sich in einem oder dem andern Falle, wie kritiklos dieser anspruchsvolle Kritiker seinen eignen Leistungen gegenübersteht; aber hüte sich vor dem Trugschluß, daß die berliner Bühne doch wohl kaum als die deutsche Bühne zu nehmen sei. Warum nicht? Weil ein paar neue Dramen in Hamburg, München, Stuttgart und nicht in Berlin aufgeführt werden? Das ist ein Glück für Berlin — nicht ein Zeichen, „daß Berlin schon lange aufgehört hat, die Theaterhauptstadt Deutschlands zu sein". Was wird aus diesen Dramen? Die meisten verschimmeln, nachdem sie ein- bis dreimal gespielt worden sind — nachdem oder weil sie meist ungenügend gespielt worden sind. Die Qualität der Aufführungen ist ja für den Rang einer Theaterstadt nicht unwesentlich. Was nützt das köstlichste Stück, das man nicht inszenieren,

nicht darstellen kann! Man sage mir nichts gegen Berlin. Man sage meinetwegen viel gegen Berlin; nur sage mans nicht früher, als bis man die zweitgrößte Kunststadt Deutschlands im Vergleich zu der größten ein Dorf genannt hat.

‚Das Jahr der Bühne' bedeutet also dasselbe wie: Das Jahr der berliner Bühne. Einem aber wäre für mein Buch selbst dieser Titel zu umfassend; er schreibt vor, im Namen der Wahrheit: Das Jahr einiger berliner Bühnen. „Warum hält der Verfasser es nicht der Mühe für wert, in einer Jahresrevue über diejenigen Bühnen Bericht zu erstatten, die im Interesse des Großstadtpublikums einen so hervorragenden Platz einnehmen, und die durch ihre volksbildenden Leistungen und Bestrebungen in weitesten Kreisen Anerkennung und Förderung verdienen? Ich meine die beiden Schillertheater und die Freien Volksbühnen." Ich fürchte, das wird sich nicht ändern. Die weitesten Kreise sind nicht meine Kreise, und dies Großstadtpublikum ist ein Vorstadtpublikum. Es ist beseligt und bereichert, wenn es für eine halbe oder für anderthalb Mark erleben darf, wie heut, im hohlsten Pathos eines Backfischbretterhelden, die Menschen Menschen eine falsche, heuchlerische Krokodilenbrut genannt, und wie morgen diese selben Menschen vom platten Wohlbehagen eines Schwänkeschmierers rosenrot gepinselt werden. Was geht das mich an? Es ist eine alte Frage, ob schlechte Kunst besser sei als gar keine; und es ist eine Frage, die der Sozialpolitiker anders beantworten wird als der Aesthetiker. Aber es ist kaum eine Frage, daß ich nicht nötig habe, Stücke, die ich irgendwo in einer schönen Aufführung gesehen, ein paar Jahre später in einer häßlichen, ob auch spottbilligen, Aufführung wiederzusehen. Derart „bewährte", also schon beurteilte Stücke bilden den Hauptteil des Repertoires dieser Bühnen. Den Rest bilden Experimente, die fast immer scheitern, fast nie der Rede wert sind. Denn die Proletarierbühnen werden von noch unsicherer schwankendem Urteil geleitet als die Bürgerbühnen. Die Neue Freie Volksbühne wollte uns im vergangenen Winter zeigen, was eine Harke ist, und schlug eine Versuchsbühne für junge Dramatiker auf. Sie wird es nicht wieder tun. Aber selbst wenn den Leitern oder Dramaturgen dieser Bühnen einmal eine Entdeckung geglückt ist, vergessen sie immer, daß ein absonderliches, extravagantes, bei großen Vorzügen unfertiges Drama die sorgsamste Vorbereitung, das geschlossenste Ensemble verlangt. Hat es das nicht, dann fällt es durch und heißt: nicht bühnenfähig. Solch einem unherkömmlichen und unreifen Stück ist Nicht-Aufführung, weil wieder gut zu machen, viel weniger schädlich als eine Vereins-Aufführung dieser Art, nach der es erledigt ist. Ich aber

habe es trotz alledem „der Mühe für wert“ gehalten, mich im Neuen Volkstheater zu überzeugen, daß ein unaufführbares Stück wie Hebbels ‚Julia‘ nicht einmal durch die schwächste Darstellung aufführbar wird; und werde es in den nächsten Jahren wahrscheinlich dabei belassen, über die Leistungen derjenigen berliner Bühnen „Bericht zu erstatten“, die nicht durch „volksbildende Bestrebungen“ wie durch ein Aushängeschild weithin verkünden, daß sie nichts können.

Was mir sonst vorzuwerfen ist oder vorgeworfen wurde? Ich habe „die störende Neigung, in ganzen oder halben Zitaten zu reden“ — eine Neigung, die ich gar nicht zu bekämpfen versuche, weil ich nicht einsehe, was an ihr tadelnswert ist, wem sie oder inwiefern sie der Sache schadet —; und ich habe Brahm ungeheuerlich unterschätzt. Auch das ist unzutreffend. Ich habe Brahm niemals unterschätzt. Ich habe ihn nur nicht überschätzt. Ich habe ihn ganz einfach richtig eingeschätzt. Die richtige Einschätzung war zu seiner besten Zeit eine hohe Einschätzung. Deß zum Beweise habe ich in meinen Nekrolog auf den Mann fünfunddreißig (früher geschriebene) Seiten über seinen Ibsen-Zyklus eingeschoben. Sucht heller tönende Hymnen. Wenn sie nach den ‚Gespenstern‘ und der ‚Wildente‘ voller klingen als nach andern Aufführungen, so liegt die Schuld in Brahm, nicht in mir, der am liebsten die Fanfare bläst, aber vor Frau Orloffs Hilde Wangel vielleicht doch die Jubellaute unterdrücken durfte. Es wird ein neuer Einwand sein, daß ich die Erinnerung an so belanglose Leistungen in einem theaterhistorischen Werk aufbewahre. Aber es galt ja, Brahms Grenze abzustecken; und es war seine Grenze, daß er eine Tragödie wie ‚Baumeister Solness‘ schon nicht mehr verstand und nur darum so lächerlich falsch besetzen konnte. Wer gleichwohl nicht abermals zu hören begehrt, wie unzulänglich dieser oder jener Dutzendmime, von dem nichts andres zu erwarten war, vor Jahren Komödie gespielt hat, oder wer der Meinung ist, daß durchweg von den Schauspielern zuviel Aufhebens gemacht wird, der halte sich an meine Bemerkungen über die Dramen: sie scheinen mir bezeichnend für das ehrfürchtig-zweifelnde Verhältnis meiner Altersgenossen zu dem Ibsen, der vorläufig noch in Bausch und Bogen bewundert wird.

Ich bin bei der Zusammenstellung dieses zweiten Bandes überhaupt nicht so streng gewesen. Ich habe ein Portrait der Höflich, das, vor zwei Jahren, bei ihrem Abgang von der Bühne entstanden (und nicht in der ‚Schaubühne‘ erschienen) ist, vor den Bericht über ihre Rückkehr zur Bühne gesetzt. Ich habe einen alten Aufsatz über ‚Parsifal‘ aufgenommen, den ich während der Debatten über die Frage der Freigabe aufgefrischt

habe. Ich habe, drittens, eine Abstrafung des Theaterdirektors Lantz, obwohl sie ihren Zweck längst erfüllt hat, nicht weggelassen. Denn ich bleibe ja dabei, zu wähnen, daß man meiner Sammlung einmal geschichtlichen Wert beimessen wird. Aus einer Anzahl meiner Bände wird in Jahrzehnten eine Wellenlinie der Entwicklung und Rückentwicklung des berliner Theaters abzulesen sein. Dann soll man deutlich sehen, wer im Winter 1912 zu 13 ein sogenanntes Deutsches Schauspielhaus regieren durfte; auch, daß wenigstens an einer Stelle versucht wurde, diese Regiererei, wenns nicht anders ging, mit den derbsten Mitteln zu hindern. Das, scheint mir, gehört in ein ähnliches Bild der berliner, also der deutschen Theaterzustände.

Ist das alles aber, selbst bevor es Vergangenheit ward, so langer Rede wert? Manche bestreitens und lachen mich aus. Es sei weltfremd und närrisch, sich vorzumachen, daß eine Premiere von Hauptmann oder bei Reinhardt noch irgend eine Bedeutung habe. Ein schlechtes Stück oder eine gute Aufführung bekümmert oder beglückt, sagen sie, keinen Menschen mehr. Die Leute laufen ins Theater, wie auf die Rennbahn, wie auf den Flugplatz, wie in den Kino, wie in die Kneipe. Man will sich zerstreuen, sich kitzeln lassen, sehen und gesehen werden. Wen ich fördere, der schlägt der Menge ins Gesicht. Darum meidet sie ihn. Was soll denn der Bourgeois, der Schieber, das Weibchen — was sollen sie alle mit einer Darbietung anfangen, die ihre Idole verspottet und zersetzt? Sollen sie dazu noch applaudieren? Warum? Aus aesthetischen Gründen? Aber sie wissen ja gar nicht, was das ist. Aus Überzeugung? Dann müßten sie sich wandeln. Das fällt ihnen nicht ein. Oder sie lügen. Sind sie wahrhaftig, so beten sie gestern zu Sudermann, heute zu Hardt. Sie verlassen das Theater, wo sie zufällig Strindbergs ‚Totentanz' oder Tolstois ‚Lebenden Leichnam' gesehen haben, und benehmen sich zu Haus, in ihrem Geschäft, gegen ihre Mitmenschen so, als wäre nichts gewesen. Es war auch nichts oder war doch ihnen nichts. Und da komme ich und mache um den winzigen Bruchteil Nutzen, den es womöglich oder auf die Dauer sogar sicherlich haben würde, wenn nicht bloß an einer Stelle, sondern überall die Kunst den Kitsch verdrängte, solchen Redeaufwand? Der ist vielleicht nicht schmählich, aber ohne Zweifel nutzlos vertan. Wie denke ich mirs denn? Kann sich das Theater bessern, ohne daß sich die Presse, die Verwaltung, die Wirtschaftsform bessert? Ich möge gefälligst erst unten und oben und rundherum reformieren. Das Theater allein kann sich nicht bessern, weil sich die Bösen immer ihr Theater halten werden und nicht meins.

Ich will darum nicht nachlassen, mein Theater zu fordern. Verbiete du dem Seidenwurm zu spinnen. Joseph Lister und Herman Grimm haben niemals gefragt, ob der Gesellschaftszustand so sei, daß ihr Rat, des Arztes und des Aesthetikers, vernünftig angewandt werden und fruchten könne: sie haben ihre Gaben ausgewirkt. Von mir dagegen verlangt man, daß ich endlich merke, wie nah ich Sysiphus verwandt bin; daß ich mich auf meine alten Tage einer lohnenderen Branche widme. Das wird mit Vernunftgründen nicht zu erreichen sein. Aber diese Vernunftgründe sind ja gar nicht vernünftig. Weil ich gern, gut und ganz tue, was mich Beruf und Neigung heißt, und weil es nicht auf jedem Gebiet des öffentlichen Lebens einen gibt, der von seiner Pflicht oder dem, was er dafür erachtet, so besessen ist wie ich — deshalb soll ich mich auf diese sämtlichen Gebiete werfen, deshalb soll ich vieler andrer Arbeit leisten? Dazu fehlt es mir an Neigung und Beruf; und auch, wenn nicht — darunter würde meine Arbeit leiden. Sie soll nicht leiden. Ich will fernerhin nichts unversucht lassen, die Leute von den unreinen zu den reinen Dramen, aus den Geschäftstheatern in das Kunsttheater zu locken. Ich will fernerhin die Pfuscher nicht bloß bekämpfen, weil sie pfuschen, sondern hauptsächlich, weil sie mit ihrer Pfuscherei das Ethos verderben. Ich will fernerhin so fühlen und so handeln, als komme im Himmel und auf Erden an Wichtigkeit nichts, nichts und abernichts der Schaubühne (ohne und mit Anführzeichen) gleich; als sei die Aufgabe, sie sauber zu erhalten, mir von einem leibhaftigen Erzengel ins Herz gehämmert worden. Denn des Einen bin ich ganz und gar gewiß: daß nur, wer seine Arbeit für tiefnotwendig, von keinem andern so zu leisten, und deshalb für seines Lebens Inbegriff und Losung hält — daß nur der alles, was an Kraft, Fleiß, Wissen, Mut und Willen in ihm ist, ans Licht zu bringen und zum Wohl der Allgemeinheit zu verwenden fähig ist.

Im August 1913 S. J.

INHALT

SAISONBEGINN

Der Saisonbeginn ist nicht übel. Das Theater des Westens — „zwar ists nur zur Hälfte abgebrannt, aber man muß Gott für alles danken“, singt der Dichter Caliban, für den auch der Fall Halm, der Zusammenbruch des Neuen Schauspielhauses am Nollendorfplatz, ein Thema wäre. Oder soll man ernstlich klagen, daß aus einem ziel- und zwecklosen Schauspielhaus ein unzweideutiges Ausstattungs- und Operettentheater wird? Herrn Halms anständige Absichten in Ehren: er wäre lieber mit Schillers als mit Saudeks Hilfe seine Hypothekenzinsen schuldig geblieben und zog nur darum den Kitsch der Kunst vor, weil sonst schon drei Jahre früher seine Aktionäre mit brennenden Lampen und andern harten Gegenständen geschmissen hätten. Aber wenn Halms Herrschaft trotz diesem Opfer an Überzeugung nicht gerade lange gewährt hat, wird die Theatergeschichte gleichwohl seinen Namen verzeichnen müssen: weniger, weil er seine sechs Jahre dazu benutzt hat, um eine geschmackvoll lustige Aufführung von Molières ‚Herrn von Pourceaugnac‘ zustande zu bringen, als weil er in wahrhaft großartiger Weise mit dem lächerlichen Prinzip gebrochen hat, daß Theaterkünstler jeder Art für ihre Leistungen entlohnt werden. An seinem Theater war nahezu grundsätzlich Nichtbeteiligten der Eintritt verboten. Die einzelnen Quadratmeter der Bühne wurden von den Liebhabern kleiner Schauspielerinnen ersteigert. Die Dummen schienen nicht alle zu werden. Was der Mann angestellt hat, um das Sprüchwort schließlich doch Lügen zu strafen, ist nicht aufgeklärt. Es wird so sein, daß eben auf die Dauer niemals aus einem Theater ein Auktionslokal zu machen ist; daß aber ein Theater zum Auktionslokal werden muß, sobald es nicht irgend einem Bedürfnis abhilft. Dieses Bedürfnis braucht gar nicht drängend gewesen zu sein, ja, es braucht gar nicht bestanden zu haben, denn man kann Bedürfnisse bekanntlich wecken und sogar erfinden. Aber daß für die Begründung eines Theaters das Bedürfnis smarter Unternehmer, einen Bauplatz möglichst vorteilhaft

loszuschlagen, ein zureichender Anlaß ist: so ungesund ist die Theaterstadt Berlin, die in den letzten zehn Jahren leider viel von ihrer Gesundheit eingebüßt hat, auch heute noch nicht. Und dieses Neue Schauspielhaus war gänzlich überflüssig. Es gab die Unterhaltungsstücke, die überall willkommen sind, nicht immer unterhaltsam; und es gab die klassischen Dramen, die vom Hoftheater im alten, von Reinhardt im neuen und vom Schillertheater im billigen Stil gegeben werden, stillos und teuer. Herr Halm, der für größere Stadttheater ein verwendbarer Regisseur wäre, wollte in Berlin den Direktor spielen und hatte weder Persönlichkeit noch Programm. Dafür ist er nun, als Direktor, tot.

*

Die Lücke möchte Herr Adolf Lantz ausfüllen, dem selbst dazu die Fähigkeiten fehlen. So entschieden nach einer ersten Vorstellung abzuurteilen, wäre allzu hart, wenn diese Vorstellung wirklich die erste, und wenn sie bloß an und für sich jämmerlich gewesen wäre. Aber Herr Lantz hat bereits durch die Inszenierung von Strindbergs ‚Scheiterhaufen‘ bewiesen, daß er nichts kann; und er hat die Vorbereitungen zu seinem Unternehmen so aufreizend betrieben, hat sich mit diesem Unternehmen seit Monaten so taktlos aufgedrängt, daß er den Anspruch jedes Anfängers auf eine gelinde Behandlung verwirkt hat. Wie die Dinge stehen, führt der Weg des Deutschen Schauspielhauses entweder zu einem schäbigen Reißer oder zu einer saftigen Pleite; und da ich Herrn Lantz weder auf diesem längern noch auf jenem kürzern Wege zu begleiten gedenke, so will ich gleich gründliche Arbeit tun.

Aber ist denn Herr Lantz allein verantwortlich? „Egmont. Von Goethe. Sn Szene gesetzt von Hermann Rotter. Regie: Adolf Lantz.“ Bisher war es die Aufgabe des Regisseurs, ein Stück in Szene zu setzen. Hier ist man in kummervollem Zweifel, ob Rotter den Lantz oder Lantz den Rotter gehindert hat, von ‚Egmont‘ eine Anschauung zu vermitteln,

die in Tarnopol angenehm befremdet hätte. Sicher ist nur, daß beide Herrn Alfred Roller lahmgelegt haben. Hätte der Zettel verschwiegen, daß das Trauerspiel von ihm „dekorativ und kostümlich (kostümlich!) ausgestaltet" worden sei, so wäre kein Zuschauer darauf gekommen, daß die beiden Dilettanten das nicht allein fertig gekriegt haben sollten: eine Freiluftszene wie das Armbrustschießen in ein enges, dunkles Zelt zu pressen; das Zimmer der Regentin mit einem genueser Samt von unerträglich augenbeizendem Rot zu versehen; ‚Straße in Brüssel' und ‚Platz in Brüssel' zu einem öden Bilde ohne ein Stück Himmel, aber auch ohne historische und künstlerische Physiognomie zu verschmelzen. Wem nicht durch die Versuche Brahms längst klar geworden war, daß selbst Talente wie Roller ohne Genies wie Mahler und Reinhardt ohnmächtig sind: der hatte die Strafe verdient, eine so einfache Wissenschaft mit der Eröffnungsvorstellung des Deutschen Schauspielhauses und sechs und einer halben Mark zu erkaufen.

Für diese Summe erhielt er Volksszenen, die das Theater von Tarnopol gegen Naturalien liefert, und die sich an der Weidendammer Brücke künftig gegen einen Bon von achtzig Pfennigen abwickeln werden. Man begehrte nimmer und nimmer zu schauen, was die Tradition der Komischen Oper bedeckte mit Nacht und Grauen. Leider lichtete sich die Finsternis manchmal bis zur Dämmerung, und dann sah man ein Häuflein Statisten, die schon viel früher ratlos und verschüchtert waren, als sie bei Goethe dazu verpflichtet sind. Wenn unter diese Menge Egmont tritt, so kommt er „wie ein Engel des Himmels". Hier war er auf einmal unter ihr, hob sich kaum von ihr ab und ließ sie schläfrig zurück. In den Zimmern schoben sich kleinere Ansammlungen ängstlich durch Vorhänge und traten einander auf die Hacken, gediehen aber zu voller Komik doch nur, wofern sie zu sprechen hatten. Silva und Gomez wirkten wie Nußknacker, und Richard und Machiavell. . . . Nun, vielleicht hat Herr Lantz das Glück, daß auch sein Theater abbrennt.

Das wäre besonders den paar guten Schauspielern zu wünschen, die ihr Unstern für Tage, Wochen oder Monate ins Deutsche Schauspielhaus gesprengt hat. Die Bildung eines neuen Ensembles nämlich hat sich diese Witzblatt-direktion so gedacht, daß man überallher möglichst unzusammengehörige Darsteller engagiert oder pumpt und jedem von ihnen die ungeeignetste Rolle zuweist. Halbwegs gestaltet wurden nur Ruysum und Jetter. Margarete war — Frau Fehdmer, der man überdies, um ihren Typus auch in sich zu verfälschen, eine schwarze Perücke aufgestülpt hatte. Herr Abel, der ein Vansen, und Herr Ekert, der ein Brackenburg wäre, hatten die Rollen getauscht und erreichten damit, daß man sie beide kaum bemerkte. Keine bloße Wiederholung dieses Fehlers, sondern eine groteske Steigerung war es, daß Herr Hartau, der ein Alba, und Herr Nissen, der ein Oranien wäre, ebenfalls auf den verkehrten Platz gestellt waren. Herr Hartau versagte ganz, und Herr Nissen, in seiner Behäbigkeit weiß Gott wie auserlesen für den „hohläugigen Toledaner mit dem tiefen Feuerblick", sah aus, wie ein Hermann Bahr, der sich die Nase des Großen Kurfürsten geklebt hat, und spielte wie Molenar. Kayßler wäre Oranien, Alba, Ferdinand, Brackenburg, sogar Vansen — alles, nur nicht Egmont. Darum mußte er hier den Egmont ‚machen' — dieser spröde Schweiger, dieser karge, grüblerische, bewölkte Asket Goethes „wohlwollendes, offenes, sinnliches, fröhliches Weltkind". Und Clärchen, „auch im höchsten Adel ihrer Unschuld noch das gemeine Bürgermädchen und ein niederländisches Mädchen", kam durch Fräulein Somary um ihre unvergleichlichen Lieder und zu Ton und Wesen einer affektierten kleinen wiener Jüdin unsres Jahres 1912. Als das arme Ding durch den Aufruf an ihr Volk dieses, sich und mich zu Tode ermattet und ihren Fritz Brackenburg wimmernd gefragt hatte, ob er wisse, wo ihre Heimat sei — da schien es mir unratsam, mich der meinen länger vorzuenthalten. Angelangt, kroch ich in die belletristische Abteilung meiner Bibliothek und holte Schnitz-

lers ‚Weg ins Freie' hervor, um den nächsten Absatz verfassen zu können.

Schnitzlers Roman ist, unbeschadet seines künstlerischen Wertes, ein Schlüsselroman. Wer den Kreis des Dichters auch nur flüchtig kennt, entdeckt auf den ersten Blick zu fast jeder Figur das Modell. Zu einer Figur hat, im Caféhaus, Herr Lantz Modell gesessen. Er wird Winternitz genannt, ist „ein sehr junger, bartloser, grünlich blasser Mensch, in Smoking mit Samtkragen, aber mit einer Hemdbrust von zweifelhafter Reinheit . . . . und nicht sehr gepflegten Händen" und liest einen Zyklus von Liebesgedichten vor. Der letzte Vers jeder Strophe des letzten Gedichts beginnt mit einem „Hei", und der letzte Vers der letzten Strophe lautet: „Hei, so jag' ich durch die Welt". Der skeptische Zuhörer weigert sich, dieses „Hei" für ehrlich empfunden zu halten. „Alles übrige", spricht er zu Herrn Winternitz, „glaub ich Ihnen. Ich glaube Ihnen, daß Sie ein fünfzehnjähriges Mädchen verführen, daß Sie sich benehmen wie ein ausgepichter Don Juan, daß Sie das arme Geschöpf in der furchtbarsten Weise verderben, daß es Sie mit einem Clown betrügt, daß Sie die Geliebte, ja, sich selber umbringen wollen, daß Ihnen die Geschichte schließlich egal wird, daß Sie durch die Welt reisen oder sogar jagen, meinetwegen bis Australien — ja, das alles glaub ich Ihnen. Aber daß Sie der Mensch sind, ‚Hei' zu rufen: das, lieber Winternitz, das ist einfach ein Schwindel." Winternitz verspricht, das „Gedicht zu ändern, sich überhaupt weiter zu entwickeln und an seiner innern Reinigung zu arbeiten", und erklärt, „daß er sich irgend einmal bis zu jener innern Freiheit durchzuringen hoffe, die ihm gestatten würde, ‚Hei' zu rufen." Vielleicht ist Herr Lantz selber überrascht, wie schnell er sich „entwickelt" hat. Vielleicht hat er vor seiner Eröffnungsvorstellung ein paar Mal „Hei" gerufen. Vielleicht sind heute und bis auf weiteres seine Hemdbrüste von unzweifelhafter Reinheit und seine Hände gepflegt. Und vielleicht kommt in dieser Zeit jener skeptische Zuhörer, der ja noch existiert,

aber kaum mehr ins Caféhaus geht, nach Berlin und besieht sich dieses Deutsche Schauspielhaus. Es ist nicht sicher, daß er dann wieder mit Herrn Lantz ein Gespräch hat. Doch hat er eins, so wird es mit den Worten schließen: „...... ja, das alles glaub ich Ihnen. Aber daß Sie der Mensch sind, jemals ein Theater zu leiten: das, lieber Lantz, das ist einfach ein Schwindel."

DER FALL LANTZ

Es schlug Zehn. Der Kritiker prüfte, was er über Herrn Lantz geschrieben, ersetzte fast alle harten Worte durch zärtere, behielt sich die letzten Abschwächungen für die Korrektur vor und trug das Manuskript zum Briefkasten. Erleichtert betrat er die schwarze Holzbrücke, die über den Bahndamm auf das westender Exerzierfeld führt. Drüben rechts stand der diesseitige Teil der alten Villenkolonie gegen den falben Nachthimmel wie die Burg von Nürnberg. Von links kamen die Sonntagsausflügler in Paaren oder in Scharen — lachend und johlend, aber auch friedlich singend. Er schritt an ihnen vorbei in den Wald, bis Eichkamp, marschierte in seinem schnellsten Tempo auf demselben Wege zurück, kroch ins Bett, las drei Kapitel Jerome K. Jerome, lachte sich in den Schlaf und träumte. Mozart hatte sich in eine Möwe verwandelt und flog von München nach Munkmarsch. Dann trippelte sie — nach dem Takt, in dem der Cherubin des zweiten Aktes, als Mädchen verkleidet, zwischen der Gräfin und Susannen einhertrippelt — bis zum Lornsenhain, ließ sich auf die Grabplatte der Familie Lorenzen nieder und flötete mit der goldglänzenden Stimme des münchner Tenors Wolf die entrückende, in alle Himmel entrückende Arie des Ferrando aus ‚Così fan tutte'. Der Schläfer träumte, wie er vor Glück weinte. Die Welt hatte keine Freuden auf diese. Das seufzt Klärchen an Egmonts Brust, fiel dem Träumer ein. Es hätte ihm nicht einfallen sollen. Wie ein Alb legte sich die Erinnerung an jene schreckliche

Vorstellung auf ihn. Er stieß einen kleinen Schrei aus, erwachte davon und sprang aus dem Bett.

Es schlug Sechs. Er setzte sich an den Schreibtisch. Die Arbeit war größer denn je. Am ersten Oktober ging die ‚Schaubühne' aus dem Verlag Erich Reiß in seinen Verlag über. Endlich. Es war sein Wunsch seit dem ersten Tage gewesen: was ihm gehörte, auch zu besitzen. Sieben Jahre hatte er um diese Geliebte gedient: jetzt ergab sie sich ihm ganz. Freilich hätte der Tag besser sechzig Stunden gehabt — soviel Vorbereitungen waren zu treffen. Aber: „Nur ein feiger Tropf verzagt! Frisch zum Kampfe, frisch zum Streite!" sang er im Falsett von Liebans Pedrillo, wenn die Last gänzlich ungewohnter Obliegenheiten ihn niederzudrücken drohte. Und Mozart half immer. Im Augenblick waren hundert Vertriebsvorschläge des leipziger Kommissionärs zu beantworten. Plötzlich stand der Briefträger vor ihm. „Ein eingeschriebener Eilbrief." Mitten in der Nacht? Die Woche fing gut an. Es war Herr Lantz, der eilig und eingeschrieben also sprach: „Es ist mir berichtet worden, daß Sie bereits vor der Eröffnung meines Theaters sich in der abfälligsten und gehässigsten Weise beleidigend über das Deutsche Schauspielhaus geäußert haben. Ich sehe mich deshalb zum Schutz meines Personals, sowie der anständigen und vornehmen berliner Kritik veranlaßt, Ihnen das Betreten des Deutschen Schauspielhauses, in das Sie sich bei der Generalprobe eingeschlichen haben, auf Grund meines Hausrechts zu verbieten." In den umliegenden Wohnungen schlief man wahrscheinlich noch. Der Adressat schloß die Balkontür, um lachen zu können. Dann arbeitete er weiter.

Auf dem Wege zur Druckerei sann er über den Brief des Dummchens nach. Die Annahme, daß ein vollsinniger Mensch sich freiwillig je wieder in die Gefahr einer solchen Aufführung begeben würde, war nicht unwitzig. Und eingeschlichen? Ein Freund hatte ihm sein zweites Billet geschickt, um ihn an diesem schweren Abend zur Seite zu haben. Vielleicht empfahl es sich: nicht nur Empfängern zweier Billetts

künftig vorzuschreiben, wen sie mitzunehmen hätten; sondern auch jedem Staatsbürger zu verbieten, daß er in Privatgesprächen über bevorstehende Theaterereignisse eine Meinung äußerte. Wie dieses verlaufen würde — ja, bestand darüber unter Kennern irgend ein Zweifel? Die Besetzung fast aller Rollen des ‚Egmont‘ hatte das Dummchen als krassen Theaterfremdling enthüllt. Daß auf dem Zettel ein Inszenator und ein Regisseur angeführt war, verwies das Unternehmen von vornherein in die Gemeinschaft von Liebhaberbühnen, wo auch der Kulissenschieber, als Vereinsmitglied, genannt werden muß. Die Reklamenotizen, ohne die keine Morgen- und keine Abendausgabe des Sommerquartals erschienen war, hatten in ihrer Mischung von Anmaßung und Ahnungslosigkeit jeden Rekord geschlagen. Die Schauspieler waren zum Teil gepumpt. Was immer von diesem Theater zu sehen und zu lesen war, roch intensiv nach schlimmster Unsoliditât. So begann man heute ein ‚Deutsches Schauspielhaus‘, für das in Berlin auch dann kein Bedürfnis wäre, wenn seine Leiter sich triftiger legitimiert hätten als durch eine Schmierenstagione bei Kroll, nach der es überhaupt unbegreiflich war, wie sie jemals die Konzession für ein richtiges Theater hatten bekommen können. Nun, die Kritik würde ihre Pflicht, den Niedergang der Theaterstadt Berlin nach Kräften aufzuhalten, doch wohl ein bißchen besser begreifen als die Behörde. Das ungefähr hatte er vor der Premiere gesagt. Es war eine sachliche Prognose, nach offenkundigen Tatbeständen ohne eine Spur beleidigender Gehässigkeit gestellt. Andre hatten dergleichen ruhig geschrieben. Das hatte er wieder, vor Zeugen, verurteilt. Bei Gott war kein Ding unmöglich. Vielleicht geschah das Wunder aller Wunder, und sogar diese Aufführung enttäuschte angenehm. Dann hatte man unnütz geschadet.

Ach, es geschehen keine Wunder mehr. Nach der Premiere stand es fest, daß gegen ein solches Theater mit allen Mitteln vorgegangen werden mußte. Mit allen: hier war es einfach erlaubte Notwehr, über die Leistung hinaus die Person dem

Gelächter preiszugeben. Trotzdem hatte er noch am Abend darauf gerechnet, daß er zwölf Stunden später den letzten Absatz seiner Kritik streichen würde. Nach dem Brief des Dummchens wäre es in jeder Beziehung falsch gewesen, eine Silbe zu ändern. Es kam hinzu, daß man sich auf der Druckerei die verbreitetste berliner Montagszeitung zeigte, die über den ersten Abend des Deutschen Schauspielhauses nicht ihren Kritiker, sondern — das Theater berichten ließ und diese Selbstverhimmlung nicht an derselben Stelle, sondern irgendwo anders als Inserat kenntlich machte. Auch das war ein Rekord. Wer diese Sippschaft, die Goethe und Beethoven wie ein neues Zahnpulver zu verschleißen suchte, ein Mal für alle Mal ausräucherte, der tat ein gutes Werk. Er imprimierte den Artikel und .... Das Telephon. Erich Reiß bat ihn, einen Abzug in den Verlag mitzubringen. „Lantz war wohl da?" „Ja. Kommen Sie schnell. Sie werden sich köstlich amüsieren." Es war wirklich amüsant, den Verleger schildern zu hören und szenisch darstellen zu sehen, wie er den Bardolph, den Poins und den Gadshill des Dummchens hinausgeworfen habe, nachdem sie gedroht hatten, daß sie den Vertrag über die Aufführung des ‚Triumphs der Pompadour', eines längst angenommenen Schauspiels, für ungültig erklären würden, wenn der Verlag die Kritik der ‚Schaubühne' — von der sie noch kein Komma kannten! — nicht unterdrücke. Erich Reiß las die Kritik zum Spaß. Er hätte rechtlich gar keine Einwendung durchsetzen können; aber er hatte nicht einmal akademisch eine zu machen. Der Missetäter fuhr heim, setzte sich an den Schreibtisch, lachte und arbeitete weiter.

Am nächsten Morgen klingelte das Neue Wiener Journal an. Es habe von der märchenhaften Torheit dieser puerilen Direktion vernommen und erbitte authentische Mitteilungen. Er gab sie. Aber warum sollte die Geschichte, deren ‚öffentliches Interesse' keineswegs gering war, erst über Wien nach Berlin gelangen? Dann nämlich war es ziemlich sicher, daß die berliner Blätter nicht ihn, sondern das Dummchen be-

fragten, und daß er gezwungen wurde, seine Zeit mit Berich-tigungen zu vertrödeln. Er entschloß sich, der B. Z. am Mittag den Sachverhalt zu telephonieren, las ihre Darstellung, fand eine andre, nicht weniger richtige in den Abendblättern und hielt das Unternehmen, aber auch den Zwischenfall für erledigt. Was gab es denn noch! Was es noch gab? Rechts-anwälte. Rechts-Anwälte. Einer trug kein Bedenken, den Zeitungen zu verraten, daß dieser Kritiker ein käufliches Subjekt sei. Die Saison fing gut an. Wortwörtlich hieß es: „Herr Siegfried Jacobsohn stand früher mit Herrn Direktor Lantz auf gutem Fuße. Erst nachdem Herr Lantz Herrn Ja-cobsohn einen Wunsch finanzieller Natur abgeschlagen hatte, begann Herr Jacobsohn sich gehässig über Herrn Lantz zu äußern. Auch gegen einen Mitarbeiter des Herrn Lantz hat Herr Jacobsohn, nachdem ihm eine finanzielle Bitte von diesem nicht erfüllt worden war, eine feindselige Stellung eingenommen." Darunter oder darüber stand: Doktor Rosenberger. Er kannte den Mann seit zehn Jahren, der kannte ihn und glaubte kein Wort von den Wörtern, die er da unterzeichnet hatte. Ein schnurriges Metier. Aber weil der notleidende Herr Rosenberger sich von dem Dummchen mieten lassen mußte — hatte er deshalb allein das Recht, einem geborenen Kri-tiker zuzutrauen, daß er einen einzigen Satz gegen seine Über-zeugung schreiben, und daß diese Überzeugung nicht bloß von freundschaftlichen, sondern sogar von finanziellen Be-ziehungen abhängen könne? Und woher nahm der Mann den Mut, eine solche Beschuldigung gar auszusprechen und zu verbreiten? Dieser Herr Rosenberger wußte genau, daß kein richtiger Kritiker je in die Versuchung gerät, seine Überzeugung zu verleugnen. Er wußte: den richtigen Kri-tiker macht der unbezwingliche Trieb, das Echte vom Falschen zu sondern; die Lust, zu erkennen, was ist, und was wahr ist; der Künstlerdrang, das Erkannte in die suggestivste, klarste und schönste Form zu pressen. Das gibt Siege und Niederlagen, aber immer Kampf. Dieser Kampf ist zu auf-reibend, als daß nicht die primitivste Selbsterhaltungspflicht

geböte, ihm alle Komplikationen fernzuhalten. Ein Kritiker kämpft mit dem Kritiker in sich, nicht mit dem Menschen in sich. „Es schadet gar nichts, wenn man sich einmal vornimmt, die Wahrheit zu verschweigen — man sagt sie am Ende doch", hatte Fritz Mauthner vor Jahren behauptet. Man kann nämlich wirklich nicht anders. Dafür opfert man jedes menschliche Verhältnis; und es ist niemals ein Opfer. Denn höchst wichtig bleibt es, durch drei Adjektiva haarscharf den Grad von Lust oder Unlust zu treffen, den man vor einer Leistung empfindet; aber höchst unwichtig ist es, eine Nacht mit Reinhardt zusammenzusitzen.

Das alles wußte Herr Rosenberger. Aber wußten es auch seine Leser? So schrieb der Kritiker an die Zeitungen: „1. Es ist unwahr, daß ich mich über Herrn Lantz gehässig und beleidigend geäußert habe, nachdem er mir einen Wunsch finanzieller Natur abgeschlagen hat. Ich habe ein einziges Mal vor zwei Jahren, als ich die ‚Schaubühne' gern in meinen Besitz gebracht hätte, auf den Rat eines Bekannten Herrn Lantz gefragt, ob es ihm nicht möglich sei, mir von einem reichen Freunde ein paar tausend Mark Betriebskapital zu verschaffen. Herr Lantz, ein Mitarbeiter der ‚Schaubühne' hatte damals keinerlei Stellung, in der er meiner Kritik unterstand, hatte auch keine solche Stellung in Aussicht und versprach mit Freuden, diesen Versuch zu machen. Er konnte ihn nur darum nicht ausführen, weil sein reicher Freund — der Bankier Otto Sattler — bereits ein paar Wochen später im Gefängnis saß. 2. Es ist unwahr, daß ich auch gegen einen Mitarbeiter des Herrn Lantz, nachdem mir von diesem eine finanzielle Bitte nicht erfüllt worden sei, eine feindselige Stellung eingenommen habe. Wahr ist vielmehr, daß ich gegen keinen Mitarbeiter des Herrn Lantz eine feindselige Stellung eingenommen habe und keinen kenne, dem ich eine finanzielle Bitte jemals hätte äußern können." Erich Reiß für sein Teil schrieb den Blättern — und erbot sich, zu beschwören — daß das Dummchen ihm erklärt hätte: es „habe mit Herrn Jacobsohn nie irgend welche Differenzen persön-

licher Art gehabt, und deswegen sei ihm das Verhalten des Herrn Jacobsohn besonders rätselhaft." Es brauchte auch wirklich nicht zu wissen, daß es dieses feindselige Verhalten durch die Art seiner Vorbereitungsarbeiten selber hervorgerufen und über und über verdient hatte. Es war ihm ja sogar entgangen, daß es Herrn Jacobsohn soeben noch mit dem verschleierten Bild zu Saïs verglichen hatte, als es ihn bereits einen nackten Halunken nennen ließ. Es blieb ihm nichts übrig, als sich ins letzte Mauseloch zu verkriechen.

Was aber würden die Blätter tun? Der Kritiker ging seine Erfahrungen durch. Er hatte niemals den Wunsch gehabt, sich beliebt zu machen. Er pfiff auf Machthaber. Er war ein freischweifendes Raubtier, das nicht bloß die armen Theaterleute ansprang, sondern auch die armen Zeitungsleute und diese eigentlich weit lieber, weil sie zurückschlagen konnten. Die Kritik an den wehrlosen Theaterleuten behielt immer einen Anstrich von Unritterlichkeit. Aber die Kritik an den Zeitungsleuten verlor im Lauf der Jahre erst recht ihre Reize. Sie schlugen nämlich nicht hitzig und männlich zurück, sondern sie rächten sich kalt und tückisch. Sein öffentliches Leben zerfiel in ernste, fördernde Arbeit, die er mit planvoller Leidenschaft betrieb, und in kleinere oder größere Skandalaffären, in die er von Zeit zu Zeit geriet. Die Taktik der Zeitungen war nun: jene Arbeit totzuschweigen und die Erinnerung an diese Affären mit allen Mitteln der Entstellung und Übertreibung wach zu erhalten. Wenn ein Buch von ihm erschien, so war ausgeschlossen, daß es in einer berliner Zeitung erwähnt wurde. Wenn etwa Bahr in einem offenen Brief an die Zeitungen sagte, daß er über diesen Gegenstand bereits in der ‚Zukunft', der ‚Neuen Rundschau', der ‚Schaubühne' und dem ‚März' gesprochen habe, so wurde überall die ‚Schaubühne' gestrichen. Wenn doch einmal ein Artikel aus der ‚Schaubühne' zitiert werden mußte, so wurde nicht nur bestimmt der Name des Blattes unterdrückt, sondern womöglich sogar aus einer Theaterzeitschrift eine ‚Kunstzeitschrift' gemacht. Wenn aber eine hysterische Schauspielerin

ängstlich den Schirm gegen ihn erhob und kühn an die Zeitungen schrieb, daß sie ihn geohrfeigt habe, dann weinten die Redakteure, daß sie den lügenhaften Bericht nicht vor den Leitartikel setzen durften, und stießen wenigstens seine Darstellung des Vorgangs, für deren Richtigkeit er Zeugen nannte, in der kleinsten Schrift an die verborgenste Stelle der fünften Beilage. So war er für die große Menge allmählich ein Kinderschreck, ein gewerbsmäßiger Sadist, ein Pfuhl aller literarischen Laster, ein alter Zuchthäusler, kurz: ein Stück Abschaum der Menschheit geworden. Was tats! Er lachte und arbeitete weiter.

Jetzt aber traute er seinen Augen nicht. Die berliner Zeitungen nannten ja nicht nur zwei Tage lang morgens und abends sein Blatt und ihn beim rechten und richtig geschriebenen Namen — sie waren sogar für ihn, einmütig und unzweideutig für ihn! War er denn im Unrecht? Was bedeutete das? Wo steckte der Pferdefuß? Welch Unheil braute wider seine Ruh? Es würde sich zeigen. Zunächst schämte er sich ein bißchen für seine Zeit- und Berufsgenossen. War das Leben nicht doch ein Affentheater? Was all seine unablässige wertvolle Arbeit nicht zuwege gebracht hatte: daß er einmal außerhalb seines Fachkreises ehrenvoll genannt wurde — das hatte ein kleines Klatschmaul zuwege gebracht, bei dem sich ein konzessionierter Theaterdirektor über die Gesinnung der Kritik informierte. Noch ein paar solcher Thespisse, und das Friesenhaus auf Sylt, das er sich wünschte, war gesichert. Soweit war die ‚Schaubühne' schon vorher gewesen, daß er sie am ersten Oktober — endlich! — ohne Geldmann übernehmen konnte. Nun aber blühte sie auf. Es prasselte Abonnementsbestellungen in nie erwarteter Fülle. Das Dummchen hatte ihm also doch einen Vermögensvorteil verschafft. Auch darum durfte ers nie wieder kritisieren. Er lachte, bevollmächtigte seine Anwälte und arbeitete weiter.

LINDNER UND STERNHEIM

Lindners ‚Bluthochzeit‘ spielt 1572, Sternheims ‚Don Juan‘ 1571. Sonst aber lassen sich beide Stücke in keinerlei Nachbarschaft zu einander bringen. Albert Lindner hat vor vierzig Jahren kein ‚geschichtliches Trauerspiel‘ geschrieben, sondern eine traurige Geschichtsspielerei, die nach Stil und Technik in die Literatur der Gründerjahre, nach ihrem ‚Ideengehalt‘ in die Zeit des Kulturkampfs hineinpaßte. Was also Hülsen den Vater von einer Ur-Aufführung abhielt, ist viel rätselhafter, als was Hülsen den Sohn zu einer Neu-Aufführung bestimmte. Ein Theater, das wirklich nicht nötig hätte, unter den lebenden Dramatikern die toten zu bevorzugen, und trotzdem für die erste Hälfte des Jahres ‚Novitäten‘ von Blumenthal und Richard Wilde und weiter keinem ankündigt — wie sollte ein solches Theater unter den verstorbenen Dramatikern gerade die lebendigen entdecken! Aber ist es nicht doch verwunderlich? Ein Geschmack, der sich Unter den Linden für den ‚Rosenkavalier‘ entscheidet, müßte nach menschlichem Ermessen auch am Gendarmenmarkt ein Repertoire für Erwachsene durchsetzen. Keine übergeordnete Behörde und kein allergnädigster Herr würden den preußischen Intendanten daran hindern. Kaum ein wichtigeres deutsches Hoftheater zögert heute noch, sogar Strindberg und Wedekind, Shaw und Schnitzler, Hauptmann und Eulenberg, Hofmannsthal und Maeterlinck einzulassen. Und ist es glaubhaft, daß Speidel im schwärzlichen Bayern, Seebach am sächsischen Hofe, Burkhard bei prüden Erzherzoginnen geringere Widerstände zu überwinden hatten, als Hülsen sie bei uns fände? Dabei verlangen wir ja nicht einmal, daß er sich um unsre Generation kümmere. Es wäre schon beträchtlicher Gewinn, wenn er von Benedix und Lindner zu der Generation von 1890 fortschritte. Er schreite fort. Niemals war die Situation für das Schauspielhaus günstiger als eben jetzt. Die Verworrenheit der berliner Theaterverhältnisse wird von Monat zu Monat ärger. Man braucht bloß fünf Jahre zurückzudenken, um zu er-

schrecken. Damals schien Bonn ein Gipfel. Aber zwischen Bonn und Lantz ist der Unterschied so groß wie zwischen Hagenbeck und einem Flohzirkus. Verpöbelung ringsum. Eine Skrupellosigkeit der Kunstgeschäftsleute, mit der wenige Pfuschmakler es aufnehmen würden. Hätte da nicht das Hoftheater eine Sendung? Es ist sorgenfrei, hat noch immer eine Fülle von reifen wie von entwicklungsfähigen Talenten, aus denen ein richtiger Regisseur ein Ensemble bilden könnte, und müßte sich nur entschließen, diesen Regisseur aufzustöbern und diesen Talenten künstlerische Aufgaben zu stellen. Statt dessen werden verstaubte Schmöker hervorgeholt, damit ein kalter Routier wie Herr Clewing in einer Bombenrolle schwelge. Von den Hugenotten ist schon mit Musik nicht mehr als der vierte Akt auszuhalten. Der Gedanke, sie ohne Musik zu geben, ist so absurd, daß selbst das Schauspielhaus vier Jahrzehnte nötig gehabt hat, um ihn zu fassen.

*

Trotzdem: daß solche Dramen, die niemand sich ansehen muß, im Schauspielhaus gespielt werden, ist weniger schlimm, als daß Opern, die man jeden dritten Tag hören möchte, im Opernhaus gar nicht oder spottschlecht gespielt werden. Wenn, einmal im Vierteljahr, der ‚Don Juan‘ unvermeidlich geworden, so ist zwar nicht zu leugnen, daß er doch immer wieder unwiderstehlich lockt, weil schließlich aus dem Orchester und aus Lola Artôts Zerline der reine Mozart tönen wird; aber auch das ist nicht zu leugnen, daß kein zweites deutsches Opernhaus sich diese Art von Mozart-Pflege zuschulden kommen läßt. In den paar Takten, die Moissi als Carl Sternheims Don Juan aus Mozarts Oper sang, war mehr von ihr als in dem ganzen Ladestock, der am Opernplatz Provinzlern einzureden versucht, daß er jede Frau in Bann schlägt. Moissi also erblickt auf einem Ball bei dem unendlichen Wohllaut nicht „eines Menuetts“, sondern des Menuetts, das keinem andern als diesem Genius aus Salzburg einfallen konnte, eine schöne Maske und

huldigt ihr — mit den Worten des Daponte, die Mozart unsterblich gemacht hat. Das ist bezeichnend für Sternheims Tragödie. Sie ist ein Potpourri. Freilich gesteht sie das nur an dieser Stelle offen ein — mit jener romantischen Ironie, die ein zweites fremdes Stilelement des Stückes, aber bei weitem nicht das letzte ist. Im Lauf des Abends habe ich noch zehn Dichter gezählt und alphabetisch geordnet, denen Sternheim anfängerhaft verschuldet ist: Byron, Calderon, George, Goethe, Grabbe, Hofmannsthal, Ibsen, Klinger, Maeterlinck, Shakespeare. Es wird sicherlich an meiner Unbildung liegen, daß ich nicht mehr herausbekommen habe. Aber wenn es zwanzig sind, so wird die Tragödie dadurch nicht schlechter und nicht besser. Es sieht zunächst aus, als ob sie typisch wäre für jene Gattung brausender junger Dichter, die auf der Suche nach sich selber alle Stile auf einmal ausprobieren, die nicht wissen, daß ein Stil den andern tötet, sondern vorläufig noch glauben, den einen durch den andern heben, den Ossa auf den Pelion wälzen zu können. Der Schein trügt. Aber es macht den Fall kaum uninteressanter, daß Sternheim sich mehr chaotisch gebärdet als wirklich zerrissen ist, daß er sich mehr erhitzt als glüht, daß er mehr hallt als klingt.

Was hallt aus diesen zahllosen Szenen, von denen manche sechs Verse, manche zwölf Prosazeilen lang sind? Der junge Sternheim ist nicht so bescheiden wie Grabbe, der Don Juan und Faust in einer Tragödie einander gegenübergestellt hat. Sternheim steckt Faust und Don Juan in einen Körper und packt zu dem Don Juan Tenorio noch den Don Juan d'Austria, als gälte es, das „letzte Wort" von Grabbes Don Juan zu erfüllen: „König und Ruhm und Vaterland und Liebe!" Dieser Don Juan rennt wie im Fieber durch die Welt, ergreift ein jed' Gelüste bei den Haaren und wird von Schauern innerer Gesichte beseligt, aber nicht minder von Ekstasen der Sehnsucht gefoltert, daß er, der tausend Leiber besessen und ihre Seelen verschmäht hat, immer wieder an der einen Frau vorüberjagt, deren Seele er so heiß begehrt

wie ihren Leib, und die er — nicht erkennt, da er sie endlich doch im Taumel nimmt. Dieses ist der erste Streich, auf den der Titel von Wedekinds Königstragödie (So ist das Leben) passen würde. „Der zweite Teil der Tragödie“, die sich auch durch diese Wortstellung von Goethe unterscheidet, malt der Hauptfigur mit ein paar heftigen Pinselstrichen einen historischen Hintergrund, auf dem Philipp der Zweite und Cervantes ohne Notwendigkeit, also nicht gerade eindrucksvoll untergebracht sind. Don Juan setzt seine Liebesleidenschaft in Kriegerfuror um. Zu den zwanzig literarischen Anregern gesellt sich hier Shaw, der die Helden als Brünstlinge entlarvt. Wofern ich Sternheim recht verstanden habe. Denn sein Stück, das von einem künstlichen Elan vorwärtsgepeitscht wird, keucht zugleich unter einem Tiefsinn, bei dem man sich nichts oder für den Aufwand zu wenig denken kann. Wie Sternheim einen lebendigen Tiger auf die Bühne schleppt, den sein Don Juan zu erschlagen hat, so plustert er sich überall zu renommistischen Zwecken auf. Wir haben inzwischen aus seinen Komödien erfahren, daß er das gar nicht nötig gehabt hätte. Aber es ist auch aus dieser Tragödie zu ersehen. Sie ist voll von Talent; und nicht nur von dem Talent, das später Früchte getragen hat. Das zeigt sich hier in pantomimischen Fetzen und gespensterhaften Flackertänzen, an Frauen, die im Dunkel vorüberhuschen, vor Kirchhofspforten ohnmächtig werden, auf Schaukeln gen Himmel fliegen und vom Himmel herab mit wahnsinnumfächelten Verführern Zwiesprach halten. In alledem ist der Autor der ‚Kassette‘ zu erkennen, der seine Phantastik an einem bürgerlichen Stoff beruhigt und nicht einmal so sehr beruhigt hat. Daneben aber gibt die Tragödie die waghalsigsten Fahrten in gebirgige Gegenden, wobei man immerhin die Freude an der Gefährlichkeit der Kurven hat. Viel mehr freilich nicht. Dieser Tragödiendichter ist schwach auf der Brust und durchaus nicht schwindelfrei. Er gelangt hinauf; aber dort bewährt er sich niemals höchst königlich. Als Carl Sternheim noch mit mir ins Friedrichs-

Werdersche Gymnasium ging, brachte er mir zum Geburtstag stets ein Schächtelchen Napolitains, weil er sie selbst so gerne aß. Ich vermute, daß die wahren Tragiker bereits als Jungs zu andern Leckereien neigen. Jedenfalls ist es ein Zeichen von Selbsterkenntnis, daß dieser Chocoladenfreund sich aus den unwirtlichen Höhen eines ‚Don Juan' freiwillig in die fruchtbaren Niederungen von ‚Hose', ‚Kassette' und ‚Bürger Schippel' begeben hat.

Aber es ist wiederum gar kein Zeichen von Selbsterkenntnis, daß Carl Sternheim diesen überwundenen ‚Don Juan' nach acht langen Jahren auf die Bühne gelassen hat. Es war deshalb so leichtsinnig, weil die Tragödie weder halb gespielt werden darf noch ganz gespielt werden kann. Dichter und Theater hätten wohl oder übel resignieren müssen. Statt dessen spielten sie von dem ganzen Stück so viel Szenen, daß es ungefähr zur Hälfte sichtbar wurde; und wenn es auch nicht die falsche Hälfte war, so war es doch mindestens ein falsches Viertel. Möglich, daß das Publikum bei richtigen Strichen aus der Geschichte ebenso wenig klug geworden wäre und ebenso viel Skandal gemacht hätte. So aber waren die Premierenleute selbst für den, der ihnen in einem Deutschen Theater unter keinen Umständen die Berechtigung zu rüpelhaften Lärmszenen zuerkennt, einigermaßen erklärt. Diesen Skandal betrachte das Deutsche Theater als eine neue Strafe für die alte Unsitte: lieber von einem erfolgreichen Autor die Schülerarbeiten hervorzuholen als einen fremden Autor einzuführen. Sternheims begabte Schülerarbeit war aber Herrn Hollaender nicht bloß als Dramaturgen, sondern auch als Regisseur über den Kopf gewachsen. Er hatte es sich bequem und wirksam gedacht, die anderthalb bis zwei Dutzend Szenen vor die einfachsten Prospekte, zwischen schlichte Vorhänge, in möglichst uneingerichtete Zimmer zu verlegen. Was herauskam, war in den meisten Fällen eine beklemmende Nüchternheit. Nicht einmal technische Fehler hatten sich vermeiden lassen. Wenn Philipp der Zweite zwischen Tüchern in einem Rembrandtschen Helldunkel

sitzen sollte, so wurde aus Versehen die Hinterwand mit beleuchtet und damit der komische Eindruck erweckt, als säße der König in einer Dachkammer. Zum Glück spielte den König Wegener. Er gab einen Begriff, was für ein prachtvoller Schillerscher Philipp er sein müßte. Moissi sah man zuerst an, mit welcher Wonne er sich in die Riesenrolle gestürzt hatte, dann: mit welcher Bekümmernis er erkannte, daß er sich ganz vergeblich an ihr abmattete. Nur Arnold kam auf seine Kosten. Er war der Leporello dieses Don Juan — ein Leporello, wie ich einmal einen auf der Opernbühne finden möchte. Auf einer zweiten Schauspielbühne wird ein solcher Ripio schwerlich aufzutreiben sein: so zart bei aller Drastik, mit einem so beseelten Menschenton im ungeschlachten Hanswurstkörper. Arnold steht heute in der ersten Reihe. Er wäre vielleicht sogar ein Shylock. Wozu hat man bei Reinhardt die Parole ausgegeben, daß das Theater dem Theater gehört, wenn man die Zeit damit verbringt, sterile literarische Talentproben zu hätscheln, statt starken Menschendarstellern die bekömmlichste Nahrung, nämlich Shakespeare, zwischen die Zähne zu stecken?

DAS KOMODIENHAUS

Spaß beiseite, da von einem berliner Komödienhaus zu reden ist: die Sache hätte schon ihre Berechtigung; ja, die Berechtigung ist so unzweifelhaft, daß fast an eine Notwendigkeit, an ein Bedürfnis zu glauben ist. Fragt sich nur: wessen Bedürfnis? Wir hätten sicherlich Grund, uns ein Komödienhaus zu wünschen, dessen Charakter bestimmt würde durch Wedekind, Meyrink, Shaw, Donnay, Sternheim, Schnitzler, Courteline, den Ruederer der ‚Fahnenweihe', Polgar und Friedell und ihresgleichen. Daß solch ein Theater nicht gegründet wird, ist ein Zeichen, daß man ihm keine Zugkraft zutraut. Wahrscheinlich mit Recht. Denn jene Autoren wären uns weniger wert, wenn sie verstünden, sich der Menge beifällig zu machen. Deren Lieblinge heißen: Sudermann, Fulda,

Dreyer, Skowronnek, Blumenthal, Kadelburg. Sie alle und ihresgleichen hat Herr Rudolf Lothar mit dem Aufgebot seines ganzen Wagemuts um sich geschart. Das neue Theater heißt also nicht Komödienhaus, weil es wesentlich feiner sein will als das Lustspielhaus, sondern, weil dieser Name bereits vergeben war; und der neue Direktor wird eine Kreuzung der Direktoren Zickel und Blumenthal darstellen, deren Größenunterschied solange unabgewogen bleiben soll, wie die Freude unerloschen ist, daß wir zwei solche Kerle hatten. Für das Kreuzungsprodukt spricht, daß es ehrlich ist: daß es seinen Fuß nicht auf ellenhohe Socken setzt; daß es genau das treibt, wozu es sich getrieben fühlt; daß es sich an Geblüte seines Wurfes hält. Dagegen spricht nur, daß uns diese Geblüte samt und sonders gestohlen werden können, und daß sich erst zeigen muß, ob nicht vielleicht sogar das Publikum sich ihnen mittlerweile entwunden hat. Die Lotharianer fallen seit einiger Zeit durch. Die Zugstücke der letzten Jahre stammten von Wied, Bahr, Thoma, Roeßler und erfüllten mehr oder minder die Forderungen derer, die gerade die dramatische Unterhaltungsliteratur nicht in künstlerischer Unreinlichkeit verkommen lassen wollen — gerade sie nicht, weil frivole und alberne Schwänke, in noch ärgerm Grade als ranzige oder knallende Dramen, nicht bloß den Geschmack, sondern unmerklich auch das Ethos verderben. Es wäre schön, wenn der Eindruck einer Besserung nicht täuschte; schöner, wenn diese Besserung fortschritte; am schönsten, wenn sie nicht auf dieses Teilgebiet unsres kranken Theaterwesens beschränkt bliebe. Dann hätten die Lotharianer allerdings recht gehabt, sich am Schiffbauerdamm eine feste Burg zu schaffen. Nur würde ihnen diese ohne ein Publikum, das sie täglich stürmt, nicht mehr nützen.

Aber Ernst beiseite, da es sich für heute um die Herren Fulda und Dreyer handelt — zwei Dichter, die von der bessern Kritik verlacht zu werden pflegen und das von jeher ungerecht fanden. Es war gerecht, solange sie von den Leuten belacht wurden. Es wäre wirklich ungerecht bei diesen beiden

Lustspielen, die den kregelsten Zuschauer in kürzester Frist schwermütig machten. Wer in der Nähe einer Notlampe saß, konnte während der Vorstellung wenigstens in einem ,Wunschbüchlein' lesen, dessen Komik es freilich nicht schwer hatte, die Komik von Fuldas ,Feuerversicherung' zu übertreffen; und wer noch nicht wußte, was Max Dreyer ist, erfuhr es auf Seite Vierzehn. „Wie Sie festen Fußes in der angestammten Art unsres deutschen Volkes stehen, ein derbes Wort zur rechten Zeit nicht scheuen und auch einmal redlich zornig werden können, wie Sie, ein rechter Plein-air-Mensch, schlechte Luft nicht vertragen können, auch in unsern Zuständen nicht, und wie Sie sich die schöne Jugendlust am Dreinfahren bewahrt haben: so steht Ihr Bild in meiner Erinnerung." Ich verrate nicht, in wessen Erinnerung, weil ich mich schäme, und weil ja der Schriftsteller, der „Echtheit und Ursprünglichkeit allein des Mannes wahre Tugenden" nennt, allernächstens selber einsehen muß, daß man nicht mit der linken Hand das ,Tänzchen' schmieren und mit der rechten nach dem Mantelzipfel des lieben Gottes greifen, daß man nicht einmal in einem Atem für Max Dreyer und Bahreuth Fanfare blasen kann, trotzdem der Bahrsifal manchem ehrlichen Herzen ebenso gleichgültig sein wird wie der andre ,Lächelnde Knabe'. Um aber zu unserm hoffnungsvollen Abend zurückzukehren: Das Haus des Neuen Operettentheaters hat einen ziemlich manierlichen Anstrich bekommen, und die Proszeniumslogen, deren Name bekanntlich immer als schier unerträglicher Übelstand empfunden wurde, heißen jetzt endlich, Gott sei Dank, Kammerlogen. Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit, und neues Leben blüht aus den Ruinen. Nur Adele Hartwig ist eine der schlechtesten Schauspielerinnen Deutschlands geblieben und Waldemar Staegemann ein Naturbursch, der in angejahrten Charakterrollen noch lange eine unglückliche Figur machen wird. Hans Oberländer führt eine brave Regie, die aus guten und mittelmäßigen Darstellern allmählich eine Ensemble formen wird, wie es uns im Neuen Schauspielhaus gewöhn-

lich weder zu heißem Lob noch zu hartem Tadel aufgereizt hat. Und wenn Herrn Lothar nicht hinterbracht worden ist, daß ich mich „bereits vor der Eröffnungsvorstellung in der abfälligsten und gehässigsten Weise beleidigend" über sein Theater geäußert habe, so will ich ab und zu nachsehen, ob und wie weit es sich entwickelt hat.

NARRENTANZ

Wenn die russische Revolution sogar für den russischen Staatsbeamten ein gutes Geschäft geworden ist — warum soll Herr Leo Birinski Geld verlieren, indem er sie unausgebeutet läßt? Wenigstens gibt er jetzt zu, wer er ist. Vor zwei Jahren kam er noch als Erlöser. Schrieb eine Tragödie, polemisierte, wo mir recht ist, gegen den Begriff der Menschheit, nannte ihn und sein Werk einen Moloch und mußte ziemlich unsanft abgelehnt werden, weil er Schiller und Andrejew, die Zeitung mit der Kulisse, die Tirade mit dem Knalleffekt verkuppelt hatte. Eine unjunge Theaterhaut von einer Gerissenheit der Absichten und einem Mangel an Handgelenk, daß der landesübliche Irrtum fast unvermeidlich war. Bei uns gilt gar zu leicht, wer keine Arme hat, für einen Rafael. Ich nannte Herrn Birinski damals einen Pfuscher und war überzeugt, daß er schwerer ein Rafael werden als Arme bekommen würde. Mit diesen hat er jetzt seinen ‚Narrentanz' hingehauen. Ein Stück fürs Lustspielhaus und die entferntere Provinz, einen Buntdruck, eine mächtig geräuschvolle Angelegenheit, eine faustdicke Satire, die sich wunder wie fein vorkommt, weil sie nicht einseitig lastet. Für so unoriginell muß man nämlich Birinski nicht halten, daß er sich damit begnügte, den russischen Machthabern zum dreitausendsten Mal die Maske, ha, vom Antlitz zu reißen: er entdeckt und verrät auch, daß die Revolutionäre wortberauschte Strohköpfe sind. Die Komik der einen Hälfte ist von Gogol seit so langer Zeit und so vollständig erschöpft, daß auf jedem neuen Versuch die literarische Todesstrafe stehen müßte. Die Komik

der andern Hälfte soll darin liegen, daß die Revolutionäre über die Freiheit debattieren und — verzweifelt sind, wenn auf den Polizeigouverneur geschossen wird (weil sie das in ihren heimlichen Vorarbeiten zur großen Umschauflung der Welt stört). Tja, so ulkig-widerspruchsvolle Situationen erzeugt das Leben. Das wird der Philosoph in einem Epigramm belächeln, der Dramatiker in einem Akt belachen und Birinski in vier Akten begrinsen. Zum Schluß werden sämtliche Revoluzzer, der Gouverneur und, der Einfachheit halber, auch gleich sein Nachfolger ins Gefängnis gesteckt, der Hauptgauner aber zum Gouverneur ernannt. An dem Radikalismus, dem Pamphletistenelan, der Originalität, der Komödientollheit dieses vierten Aktes scheint Herr Birinski seine helle Freude gehabt zu haben. Er reibt sich die Hände in seinem Enthüllerglück, und seine Äuglein funkeln selig, weil sie so viel durchschaut haben. Er ist genügsam. Er weiß nicht, daß Shaw heißen muß, wer so wenig mehr ernst nehmen will wie er; und daß das Recht zu diesem himmlischen Nihilismus nur der hat, dem einmal alles höllisch ernst gewesen ist. Herr Birinski aber hat sich sicher nie geplagt. Dafür ist ein untrügliches Zeichen, daß einem, gelinde gesagt, ganz flau zu Mute wird, so oft er sich darauf besinnt, was der Komödiendichter von altersher im Wappen zu führen verpflichtet ist. Seine menschlichen Töne sind steinerweichend. Soweit sich in diesen vier Akten Talent zeigt, ist es ein Talent zum derbsten, zum durchaus vulgären Schwank, der freilich nicht so ungeschickt gebaut sein dürfte. Denn neben allen andern Fehlern hat das Stück auch den, daß der erste Akt der beste, der letzte der schlechteste ist. Hier hat der berechnete Birinski nicht bemerkt, daß für das monotone Gezupfe auf der einen Saite der Ironie allenfalls eins hätte entschädigen können: die Befolgung der alten Theaterregel, daß Personen, die im Lauf des Abends dem Publikum sympathisch geworden sind, straffrei ausgehen, ja, daß sie triumphieren müssen. Dieser bald pfiffige, bald dummdreiste dicke Gouverneur hatte sich durch die Unschuld seiner Verderbt-

heit tatsächlich beliebt gemacht. Als er seiner Würde entkleidet und gar zu Gefängnis verurteilt wurde, hatte Herr Birinski das Lessingtheater darum gebracht, als Lohn für diese unrühmliche Konzession an einen plebejischen Geschmack wenigstens ein paar Dutzend volle Häuser zu sehen. Die Darstellung wird nichts retten. Sie ist nicht unroutiniert genug, um dem Stück irgend einen Effekt schuldig zu bleiben; aber sie ist auch nicht reizvoll genug, um für sich allein . . . . Ach, man war nach diesen ersten vier Wochen des Spieljahrs bereits zur Schwermut geneigt, als Reinhardt sich wieder einmal auf sich selbst besann. Herrlich ist seine Aufführung von Strindbergs herrlichem ‚Totentanz', den eine Theaterstadt wie Berlin zwölf lange Jahre nicht beachtet hat. Ich lechze nach der ruhigen Stunde, die mir erlaubt, von diesem Zeugnis hoher Meisterschaft zu reden.

TOTENTANZ

Trefft mich am Pfuhl des Acheron! Dort sollen nämlich die drei Hexen ihre Zauberküche rüsten. Hekate weiß es: . . . diese Nacht wird noch ein graunvoll Werk vollbracht! Wenn damit ein Drama gemeint wäre, so müßte es aussehen wie Strindbergs ‚Totentanz'. Eine finstere Höhle. In der Mitte ein siedender Kessel. Um den Kessel schließt den Reihn, werft das Giftgekrös hinein: Drachenschuppen, Wolfeszähne; Hexenmumien, Kollerhähne; Haifisch-Magen, Aug und Schlund; Schierlingswurz aus dunklem Grund — daß der Zauber mächtig glühe, zisch und schäume, Höllenbrühe! Keines andern Worte als Shakespeares reichen aus, um einen Begriff von der Atmosphäre dieser Tragödie, von ihrer Fiebertemperatur, ihrer infernalischen Unheimlichkeit, ihrer pechschwarz und grellroten Pracht, von ihrer eminent dramatischen Natur zu geben. Unscheinbar liegt ein Stück graue Erde da. Plötzlich brechen rauchende Flammen aus ihr hervor. Sie rasen sich aus. Der Rauch verzieht sich, und kerzengerade steigt eine reine Feuersäule zu dem Himmel auf, wo

nie die Sterne irren, und wo allen verziehen wird, weil sie nicht wußten, was sie taten. Soweit sind wir freilich erst am Schluß des zweiten Teils; und bisher ist uns nur der erste gezeigt worden. Aber auch schon hier ist nicht bloß fühlbar, sondern wird deutlich ausgesprochen, daß Strindberg voll Mitleid auf seine, auf die Menschen blickt. Voll Mitleid und gleichwohl ohne die geringste Sentimentalität. Dazu hat er zuviel Ehrfurcht vor der Realität des Lebens, vor der Unentrinnbarkeit von Blutmischungen, vor der Folgerichtigkeit blind waltender Naturkräfte. Von ihnen will er ein unerbittlich getreues Abbild malen, nichts weiter, und höchstens hinzufügen, wie tief es ihn schmerzt, kein andres Bild als Vorlage zu haben. Es ist nicht seine Absicht — es ist die Gnade seiner Künstlerschaft, daß sich ihm das Abbild zum Sinnbild weitet. Es entsteht ein Gleichnis. Der Vorgang bedeutet mehr als sich selbst, und die Personen . . .

Gibts wirklich solche Wesen, oder aßen wir Tollwurz, die die Vernunft gefangen nimmt? Zumindest sind sie selten, solche Wesen. Nein, was irgend wann und überall auf Erden Eheleute, die der Haß zusammenhält, einander zugefügt: das ist hier nicht grotesk verzerrt, sondern einfach zusammengetragen und nur dadurch grandios gesteigert. Kein einzelnes und kein einzelner Moment dieses satanisch und sadistisch grausamen Ehekriegs entfernt sich von der Natur; aber übernatürlich ist die Dichtheit der Hiebe und Stiche, die unermüdliche Kampfbereitschaft beider Gegner und ihre Schlagfertigkeit im wörtlichen und übertragenen Sinne. Je mehr sie einander bekriegen, desto inniger wird ihre Gemeinschaft. An den Fängen, die sie einander ins Fleisch krallen, sind Widerhaken; und diese sind noch vergiftet. Die Wunden schwären, und erst da eins von beiden fast so weit ist, an diesen Wunden zu sterben, tritt ein Augenblick der Ruhe und Selbstbesinnung ein, der auch unserm Verständnis der Tragödie zugute kommt. Es war Sache des jüngern Strindberg und wäre dem ältern zu wenig, die Ehe als Hölle zu bezeichnen. Das ganze Leben ist eine Hölle — eine unab-

reißbare Kette von Enttäuschungen, Beschmutzungen, Erniedrigungen, Notzüchtigungen, erlittenen oder verübten; ein Kampf nicht bloß zwischen Mann und Weib, sondern aller gegen alle. Wer eine Frau hat, ist unglücklich; wer keine hat, ist nicht glücklicher. Was bleibt diesem Edgar, dem „Vampyr", denn andres übrig, als seinen Mitmenschen das Blut auszusaugen, nachdem es ihm selber ausgesaugt worden ist! Ein bißchen Glück macht uns besser; doch nichts als Unglück — das macht uns zu Wölfen. Er hat wenigstens die Kraft, seine Schandtaten auszustreichen und weiterzugehen. Aber wohin? In Herzverkalkung, Schlagfluß und jenes unbekannte Land, wo ungewiß ist, ob es seine Seligkeit vergrößern wird, daß sein Quälgeist, sein Alb, sein nagender Wurm, sein Pfahl im Fleisch, seine Frau Alice jetzt freundlicher über ihn denkt — halb aus Freude, ih loszusein, halb aus Schmerz, schließlich doch ein Teil ihres selbst verloren zu haben. Jedenfalls aber wird sie endlich aufatmen. Ein hoffnungsloserer Pessimismus ist nicht möglich als dieser, der erklärt, daß nur des Einen Tod des Andern Leben ist, und der das nicht allein für unsern einen Fall und ganz und gar nicht bloß für Ehefälle meint. Homo homini lupus et mors. Von diesem Schluß aus ist das Werk kaum noch mißzuverstehen. Hier bekommt auch der Titel erst seinen vollen Klang, seine symbolische Mehrdeutigkeit.

Bis zu diesem Schluß werden wir die zweite Hälfte Weges hoffentlich bald zurücklegen dürfen. Der Genuß wird nicht kleiner sein als bei der ersten. Was für vier Akte! Kocht die Brühe steif und stark, würzt sie dann mit Tigermark. Wenn man Strindberg hört, ist einem, als hätte Shakespeare diese Mahnung wiederum für Dramatiker erlassen, und als hätte keiner von seinen Nachfolgern sie aus größerer Wesensart befolgt als dieser Schwede. Auch bei Ibsen gibt es kein überflüssiges Wort. Aber man hat das Gefühl, daß die überflüssigen Worte nachträglich gestrichen, daß die Repliken von einem Fanatiker der Prägnanz aus artistischen Gründen auf die kürzeste Form gebracht worden sind. Strind-

bergs Kürze ist organisch. Schwer zu glauben, daß sich bei ihm eine Buchausgabe sonderlich von der ersten Niederschrift unterscheidet. Jeder Satz die Explosion einer innern Überfülle im rechten Moment und im rechten Maß. Jede Szene von der jähen Steigung, die dem Tempo dieses vorwärtsgepeitschten Dichters entspricht. Jeder Akt . . . ja, das ist eine Genialität für sich, wie überhaupt vier Akte aus einem Thema geholt sind, dem man gerade bei Strindberg keine besondere Trächtigkeit mehr zugetraut hätte, oder richtiger: wie sich allmählich herausstellt, daß es diesmal ein ganz andres, ein unvergleichlich mächtigeres Thema ist. Wenn am Anfang Mann und Frau von uns, aber auch von einander abgewendet dasitzen und die Feindseligkeiten eröffnen, dann rechnet man unwillkürlich auf das alte Lied und fürchtet sich vor der Monodie. Nicht lange. Es greift eine dritte Stimme dazwischen, ein freundlicher Bariton, geht so willig wie möglich bald auf den Brummbaß, bald auf den schrillen Sopran ein, begütigt, so oft die beiden wütend gegen einander toben, schlägt neue Töne an, die wieder sie aufnehmen müssen, mildert die Schrille des Soprans und erwärmt ihn zu einer brünstigen Färbung, wird dadurch aber auch für sein Teil erotisch erregt, fühlt sich in diesem Zustand geschwächt und geduckt, rafft sich auf, scheidet aus — und überläßt Baß und Sopran ihrer Monodie. Dazu haben die Elemente manchmal chorartig gebrüllt. Die unerschöpflich abwechslungsreiche Stimmführung in diesem Kanon, das Gebrause seines Fortissimo, die Trostlosigkeit seiner Melodie, sein schlurrender Rhythmus, die Schauerlichkeit seiner buffonesken Intermezzi: das alles wird in der dramatischen Weltliteratur nicht oft seines gleichen haben. Es ist wie eine Parodie auf den Grundgedanken der Tragödie, daß Strindberg sterben mußte, bevor dieses Werk, das seinen Meister lobt und enthält wie kein andres, auf einer berliner Bühne leben durfte.

Gut, daß dieser ‚Totentanz' dann wenigstens ins Deutsche Theater und dort in Reinhardts Hände gekommen ist.

Es war ja eigentlich immer nur zu befürchten gewesen, daß wir ihn, nicht: daß er sich verlieren würde. Aber unter allen Umständen ist erfreulich, daß er sich endlich wieder einmal ganz als den Alten erwiesen hat. Von diesem Turm, dessen Halbrund über die Rampe hinaus zu einem einengenden, beklemmenden, erwürgenden Vollrund ergänzt worden war, ging ohne das mindeste Aufgebot von Stimmungskünsten ein stechender Gifthauch aus. Miasmen lagen in der Luft und machten sie dick und faulig. Wie der Bote einer bessern Welt drang durch die Mitteltür das gedämpfte Licht, das der Himmel aufs weite, reine und reinigende Meer warf. Drinnen zerfleischten die Menschen einander, wenn sie sich nicht gerade von dieser Tätigkeit für diese Tätigkeit ausruhten. Als Freund, Verwandter, Vermittler, Begütiger und Beichtvater, der schließlich empfindlich in Mitleidenschaft gezogen wird, lief zwischen ihnen der vortreffliche Biensfeldt umher, von dem man seit dem ‚Friedensfest' weiß, daß er mehr als ein Komiker ist. Nicht mitzuhassen — mitzulieben, ist Kurt da. Er vertritt den Dichter, kann also oder soll sogar aussehen wie er, und es ist der einzige Einwand gegen Biensfeldts schlichte und herzliche Gestaltung, daß er Strindberg zu ähneln versuchte, ohne durch seine äußern Mittel dazu gerüstet zu sein, daß er ihm glich, wie die Eysoldt dieser Alice glich. Die ist tyrannisch und grausam, abgründig böse mehr geworden als geboren. Sei es nun, daß mir von der Eysoldt nichts so fest im Ohr geblieben ist wie der Ton ihrer kleinen Selysette, sei es, daß sie früher mehr Töne hatte: heute glaube ich ihr kein Raubtier mehr. Echt war nur ihre gequälte, nicht ihre quälende Alice. Aber nicht einmal das tat der Vollkommenheit der Aufführung Abbruch. Denn Wegener spielte als gequälter Edgar auch die Quälerin mit: so überschüssig reich war er, so wunderbar befähigt, nicht allein jedes Krankheitssymptom ohne klinische Finessen förmlich ruchbar zu machen, sondern auch jede Seelenfalte dieses Mannes bloßzulegen, den man bei seiner verblüffenden Mannigfaltigkeit für künstlich zusammengesetzt halten möchte,

und der doch in jeder Situation durch unnachahmliche Naturlaute seine erdentwachsene Menschlichkeit beweist. Seine Feigheit und seine Gewalttätigkeit, sein hohles Renommistentum und seine wahre Sehnsucht nach Zärtlichkeit, seine Knabenfreude an den Leiden der Nächsten und seine weibische Empfindlichkeit für jeden Schmerz, seine schlotternde Todesangst und den Rest einer ursprünglichen Männlichkeit: alles das reihte auch Wegener nicht an einander — das gab dieser prachtvoll germanische Schauspieler in derselben lückenlosen Geschlossenheit aus sich heraus, wie sein prachtvoll germanischer Dichter. Wie dankbar ist man für solchen Abend, und wie inständig wünschte man, daß Reinhardt selber darin die Befriedigung gefunden hätte, die ihn bestimmen könnte, ganz zu dieser Art Arbeit zurückzukehren!

THOMA, DURIEUX UND CARUSO

Auch ‚Magdalena' könnte ‚Moral' heißen. Das ist bekanntlich das Stück, mit dem Ludwig Thoma vor vier Jahren als Bühnenschriftsteller durchgedrungen ist. Die Satire aufs Philistertum gefiel allgemein, weil sie selber philiströs, weil sie in der Gesinnung spottbillig und in der Charakteristik genügend altertümlich war. Die Frauen erschienen blütenweiß, und die Männer waren schwarz angestrichen. Thoma hatte, als wäre er Otto Ernst, seine Heuchler zugleich zu Feiglingen, Angebern, Dieben, Strebern, Lakaien — er hatte die kleinen Menschen seinem Hohn erst durch die gröblichsten Verzerrungen reif gemacht, ohne doch für den Stil der Groteske die nötige Phantasie zu haben. Soweit diese Menschen in uns hafteten, hafteten sie nicht durch ihre Taten noch durch ihr Wesen, sondern durch ihre Äußerungen. Der Dramatiker Thoma war auf kürzestem Wege vom Vers seiner Wochengedichte zu der Prosa seiner Eintags- oder Einjahrskomödie gekommen: er beschenkte seinen Dialog und erfreute unser Ohr mit der Geschmeidigkeit, dem Rhythmus und der Prägnanz, die manche seiner

Schlemihliaden am Leben erhalten werden, wenn ihre Anlässe vergessen und ihre Inhalte strohig geworden sind. Eine unverblümte, spröde, kantige, holzgeschnitzte Sprache — diesen Vorzug hat auch ‚Magdalena'; aber da sie nicht vier bis acht Strophen, sondern drei Akte umfaßt, wird sie durch ihn allein so wenig am Leben zu erhalten sein wie ‚Moral'. Die Moral also wird in dem Volksstück nicht mehr verlacht, sondern tödlich, buchstäblich: tödlich ernst genommen. Das neue Stück ist die tragische Variante des alten. Weder Bürger noch Bauer ist abgeneigt, ein Dirnchen heimlich zu frequentieren. Nur läßt der Bürger es bei aller öffentlichen Entrüstung entwischen, während der Bauer es durch seine Entrüstung umbringt. Was Thoma schöner findet, wird nicht klar, weil er ja noch immer nicht redet, nicht kommentiert, nicht moralisiert. Er versucht, darzustellen. Seine Leni Mayr erstickt einfach in der Schlinge, die ihr ein ungütiges Schicksal um den Hals gelegt hat, und die ihre lieben Mitmenschen zuziehen. Ihr Vater ersticht sie, weil das Dorf über sie entsetzt ist. Es ist entsetzt, weil sie (nachträglich) Geld für ihre Liebe verlangt hat, die jede Dorfmaid allen Buam ohne Honorar zu liefern hat. Sie verlangt das Geld, weil sie in die Stadt zurückwill. Sie will in die Stadt zurück, weil die Dörfler ihr die Hölle heiß machen, und weil der eine, dem sie zuneigt, sie „verschmäht". So sind die Dörfler und der eine, weil sie in der Stadt nun einmal schlecht geworden ist. Sie ist schlecht geworden, weil ein Kerl sie um ihre Spargroschen geprellt hat. Dagegen gab es keinen Schutz. Daß aber sie sich einen Teil des Raubs von einem andern wieder zu verschaffen sucht: das kostet sie ihr junges, dummes, dumpfes Dasein. Der Ring ist geschlossen und die Gelegenheit günstig — für uns: die Armen zu zitieren, die ihr ins Leben hineinführt und schuldig werden laßt; für viele Dichter, die keine sind: sozialkritisch zu wettern. Das tut Thoma zum Glück nicht. Trotzdem ist er hier kein Dichter. Denn müßte er, müßte es nicht wenigstens unterirdisch ein bißchen grollen? Nichts

grollt. Thoma sitzt so phlegmatisch da, wie wir ihn aus einem Bilde kennen: den massiven Kopf auf die Handflächen gestützt, die kurze Tabakspfeife im Munde und aus dieser Haltung ganz und gar nicht aufgestört von einer Welt, die sein Blick durch zwei scharfe Brillengläser sicher erfaßt, die aber seine Faust in kein Drama zu pressen vermag. Schmucklose Sachlichkeit allein tut es nicht. Bevor ein Dichter sein Werk zu dieser Sachlichkeit abgeklärt hat, ist es gut, daß Haß oder Liebe, Zorn oder Mitleid ihn erst einmal zum Werk getrieben haben. Von solchen oder andern Affekten verspürest du bei Thoma keinen Hauch. Dieser Bauerndramatiker verhält sich etwa zu Hauptmann wie Baluschek zu Leibl; oder nicht einmal. Baluscheks Bahndamm ist nämlich ein Bahndamm; dieses Berghofen aber ist für mich weder ein Dorf des dachauer Bezirks noch überhaupt ein Dorf. Wo hat der Dramatiker Thoma den Saft, die Fülle, die Farbe seiner Bauerngeschichten gelassen? Oder ist er plötzlich ein Stilist geworden, der gar kein rundes, leibhaftes, riechendes, lärmendes, lachendes und weinendes Gemengsel von Strohdächern, Düngerhaufen, krachledernen Hosen, Heugabeln, unehelichen Kindern und Haberfeldtreibern geben wollte, sondern eine Lineatur? Ich wende mir selber ein, daß ich das Stück nicht gesehen, sondern gelesen habe, und lese es zum zweiten Mal. Es wird nicht plastischer. Dieser rechtliche, leidlich vernünftige, nicht übertrieben strenge Vater, der lange braucht, bis er zu einer Art Odoardo des Dorfes wird — ihm fehlt gewiß jeder Zug, der ihn theatralisch verunstalten, aber auch jeder, der ihn uns belangvoll machen könnte. Dabei ist er noch ein blutreiches und originales Stück Volk gegen seine Tochter, die nur der Schatten einer Magdalena ist. Die andern vollends huschen als gleichgültigste Episoden durch drei Akte, die richtig aufzubauen leicht sein muß, wenn mit solcher Entschlossenheit alles schmückende, verwirrende, belebende Beiwerk vermieden wird. Man erkennt Ludwig Thoma nicht wieder. Aber auch die geistige Dürftigkeit dieser drei Akte ist größer, als

sie ein Autor sich selber erlauben dürfte, der ein satirischer praeceptor Germaniae sein möchte, also darauf halten müßte, daß seine Autorität nicht leidet. Es ist wie bei Bahr. Männern, die ihre Zeitgenossen zu erziehen und damit unsre Zustände zu bessern den Drang und die Gabe haben, macht es nichts aus, durch die Fabrikation schmieriger Schwänke und leerer ‚Volksstücke' die Wirkung ihrer wichtigern Arbeit in Frage zu stellen. Dann aber wundern sie sich noch, wie gering in Deutschland die Achtung vor ihrem Stande ist; daß niemand darauf kommt, sie jemals ihre Theorien in die Tat umsetzen zu lassen; und daß unsre Zustände immer schlimmer werden.

*

‚Magdalena' wird bei Barnowsky gespielt. Wenn er über ein kurzes ans Friedrich-Karl-Ufer zieht, hat er hoffentlich einen Dramaturgen, der in der Produktion der Gegenwart wertvollere Stücke aufspürt als dieses, und in sich selber nach wie vor den Regisseur, unter dessen Verantwortung eine Vorstellung wie diese ‚Hedda Gabler' unmöglich wäre. Brahm glaubte, die Durieux gar nicht besser einführen zu können als mit einer Rolle, die ihr ja wirklich auf den Leib geschrieben scheint. Es wurde ein trauriger Abend. Als das Stück vor sechs Jahren ähnlich versagte, schob ich die ganze Schuld auf das Ensemble des Lessingtheaters. Das Ensemble ist inzwischen noch schlechter geworden; aber auch das Stück — so wahr mir Gott helfe: es fängt an, die Motten zu kriegen. Es ist enträtselt; und da zeigt sich, daß kein Rest geblieben ist, den die großen Kunstwerke für die nächste und immer wieder für eine nächste Generation übrig behalten. Wir wissen, daß hier ein entarteter Aristokratensproß, zu blutleer, um ein eigenes Leben aus Kraft und Schönheit aufzubauen, zu aristokratisch, um es unter Plebejern auszuhalten, in unheilbarem Zwiespalt zugrunde geht. Aber wer nimmt Hedda Gabler noch so feierlich, um diesen Zwiespalt als tragisch zu empfinden! Wer glaubt noch an Ejlert Lövborg, an seine Genialität und ans Weinlaub in seinem Haar! Wer

erkennt nicht endlich, wie alles errechnet, zusammengesetzt, in Gang gebracht ist! Immerhin: es ist so geschickt gemacht, daß ‚Hedda Gabler' vielleicht erst in zehn oder zwanzig Jahren aufhören wird, ein spannendes Theaterstück für diejenigen zu sein, die es zum ersten Mal sehen. Es täuscht gefährliche Tiere in einer Tiefe vor, die gar nicht vorhanden ist: das Geheimnis der guten Theaterstücke, die der mittlere Ibsen verfaßt hat. Diesen mittleren Ibsen hat Brahm zwei Generationen als Dichtergott eingeredet, und es ist ein Akt ausgleichender literaturgeschichtlicher Gerechtigkeit, daß er jetzt selber durch Provinzaufführungen den Gott als Götzen aufdeckt. Solange freilich in diesen Aufführungen Oscar Sauer aus Berlin gastiert, wird der löbliche Zweck nicht völlig erreicht werden. Sauer mag dem Gerichtsrat Brack noch so unverschämte Blicke, eine noch so zynische Siegesgewißheit des Tons zu geben versuchen: um ihn ist eine Aureole adeligster Menschlichkeit, die Ton und Blicke Lügen straft und aus dem Weltschachmeister Ibsen doch wohl wieder den Dichter von ehedem (und später) machen würde – wenn, ja wenn wir eben nicht in Brahms Theater wären. Den drei Egoisten des Stücks stehen drei Menschenkinder gegenüber, deren Herzenswärme so groß ist wie ihre geistige Schlichtheit. Ihrer ist das Himmelreich. Weil Jörgen, Julle und Thea für Hedda Gabler komisch sind, sind sie es nicht auch für ihren Dichter. Brahm hat mit Heddas Augen auf die drei geblickt oder sie uns wenigstens so gezeigt, wie Hedda sie sieht. Das Gegengewicht unendlicher Mütterlichkeit zu trostloser Sterilität, das in Tante Julle, hingebender Opferfreudigkeit zu kalter Eigensucht, das in Thea Elvsted, gesammelter Werktreue zu genialischer Sprunghaftigkeit, das in Jörgen Tesman Gestalt bekommen hat – dieses Gegengewicht bilden bei Brahm: eine komische Alte, die höchstens da komisch ist, wo sie unkomisch sein soll; eine geräuschvoll couragierte Unpersönlichkeit; der Professorentyp der Fliegenden Blätter. Nur wer vor dieser Bühne nicht schon lange resigniert hat, wird beklagen, wie überall mit dicken, derben, nervenlosen

Mitteln künstlerische Wirkungen vereitelt werden, die ehedem ein Hauch hervorgerufen hat. Aber selbst mir ist zu arg, was Herr Reicher treibt. Vor sechs Jahren ist ihm der Lövborg abgenommen worden, weil er zu alt für die Rolle geworden war. Inzwischen hat er sich so weit verjüngt, um von neuem den Margarinefabrikanten vorführen zu dürfen, als den er Ejlert von jeher aufgefaßt hat. Noch immer klemmt er ihm ins blondbärtige, verfettete Antlitz ein Kalodontlächeln, drückt er Erregung durch den possartisch bebenden Unterkiefer, Verkommenheit durch Dickbäuchigkeit und Genialität durch eine Wehleidigkeit der Cantilene aus, die außerordentlich tauglich wäre, um demütige Philistrosität zu bezeichnen. Ein Regisseur hätte diesen unappetitlichen, dümmlich eitlen Schönling, diese Acquisition für berliner Witwenbälle niemals in Haus einer Hedda gelassen, wie die Durieux sie müßte spielen können, wenn sie den Boden des Lessingtheaters von heute nicht überschätzte, und wenn ihr die Rolle nicht — zu gut läge. Das klingt paradox. Aber im Ernst: diese Hedda ist hauptsächlich darum verfehlt, weil die Durieux spielt — und mit welchem Aufwand spielt! — wo sie nur zu sein brauchte. Sie legt Hedda als höchst damenhafte Aesthetin an. Es würde demnach genügen, daß sie in den köstlich geschnittenen, bezeichnend gefärbten Gewändern, die ein Teil ihrer selbst zu sein scheinen, mit dem Gang eines gezähmten Raubtiers, der ihr eigen ist und Hedda eigen sein dürfte, stolz und unzufrieden einherschritte; daß sie dazu spräche, wie ihr der Schnabel gewachsen ist, also in einem genau so erregenden Tonfall, wie ihn Ibsen sich für seine Hedda gedacht haben wird; daß sie von ihren flirrenden Blicken über das gierig gespannte Gesicht nicht einen mehr entsendete, als für unser Verständnis ihrer Charakterisierungsabsichten unbedingt nötig wäre. Statt dessen! Sie ist nicht arm, aber es wäre ihr unerträglich, an dieser Stätte, deren Vergangenheit sie offenbar für die Gegenwart nimmt, nicht königlich reich zu wirken. Nur verwechselt sie noch Reichtum mit Protzentum. Sie packt aus. Sie plantscht die

schauspielerischen Moden von 1890, 1900 und leider auch 1880 zusammen. Sie bringt kleine natürliche Züge so unauffällig an, wie es früher in diesem Hause künstlerische Sitte war. Daneben übte sie eine, ach du lieber Himmel, zeichnerische Schauspielkunst, die wirklich reif geworden ist, der Impotenz vererbt zu werden. Sie dreht und windet, schlängelt und verrenkt sich. Sie sitzt dämonisch und kauert sphinxhaft. Sie hockt zwischen Ejlert und Thea wie eine Harpyie und reckt und ringelt sich wie eine Kreuzotter hoch. Sie schmiegt sich in faltenreiche Vorhänge und wirft auf einem mauvefarbenen Hintergrund ihr schwarzes Haupt schnell und hysterisch hin und her. Sie trägt die Erlesenheiten zuhauf und verweist auf jede einzelne mit einer Mimik, die derart exaltiert nur dann sein kann, wenn sie nicht die geringste seelische Bewegung abzuspiegeln hat. Die Aktschlüsse aber behandelt sie, als wäre sie bei Clara Ziegler in die Schule gegangen und hätte zeitlebens Schiller gespielt. Im ersten Akt trompetet sie die Tirade von ‚General Gablers Pistolen' mit einem Nachdruck heraus, daß ein Tauber neugierig werden müßte, welche Bewandtnis es mit diesen Instrumenten hat und haben wird. Im zweiten Akt jauchzt sie sich mänadisch in die perverse Vorstellung hinein: Weinlaub um die Tolle ihres Margarinefabrikanten zu erblicken. Im dritten Akt verbrennt sie Theas Kind, Ejlerts Manuskript, unter aufdringlich spitzem und hohem Siegesgesang. Im vierten Akt schließlich rast sie hinter der Portiere mit einem Pathos umher, dessen Falschheit selbst dann übertrieben ist, wenn die Durieux Brahm in seinem Plan: die Schätzung des mittleren Ibsen auf das rechte Maß zurückzuführen, etwa unterstützen will. Denn aus dem Ibsen der ‚Hedda Gabler' einen nördlicheren Sudermann zu machen, heißt: erschreckend weit über das rechte Maß hinausgehen.

*

Aber der alte Gott lebt noch; und er hat diesen Caruso geschaffen, um mich in einer Woche jedes Winters dafür zu entschädigen, daß es mein Los geworden ist, mit Feuer und

Schwert gegen Direktoren vorzugehen, die altersschwach geworden sind, und gegen Schauspielerinnen, die sich von der Bescheidenheit der Natur entfernen. Es ist wirklich kein leerer Wahn: diese drei Abende waren wieder Feste reinster und edelster Kunst, und meine Unzünftigkeit nimmt sich das Recht, andächtig und unendlich dankbar von ihnen zu schwärmen, weil Caruso ja nicht nur so singt, wie heute auf der Welt kein Zweiter, sondern weil ihn sein verschwenderischer Schöpfer dazu auch in die Lage versetzt hat, wie ein vollendeter Schauspieler zu spielen, was die meisten Tenoristen entweder nicht für nötig halten oder nicht imstande sind. Welch eine Freude, auf der Opernbühne einen echten Ensemblekünstler anzutreffen, der nicht lediglich durch die Minderwertigkeit seiner Stimme oder seiner Gesangstechnik gezwungen ist, für sein bißchen Schauspielerei einzunehmen! Caruso kennt keine ‚Solonummer'. Er stellt sich nicht an die Rampe, er schmettert nicht, er vermeidet überhaupt geflissentlich alle Allüren, die die dramatische und musikalische Einheit der Oper antasten würden. Es kommt auch ihm, wie Friedrich Ludwig Schröder, gar nicht darauf an, zu schimmern und hervorzustechen, sondern auszufüllen und zu sein. Er will jeder Rolle musikalisch geben, was ihr gehört, nicht mehr und nicht weniger, und er will aus jeder Opernfigurine einen Menschen machen. Ich weiß keinen Fall, wo es ihm nicht gelungen wäre. In Puccinis und Carusos Poeten Rodolphe geht ein wundervoller Humor mit einer bezaubernd jungenhaften Naivität den rührendsten Bund ein. In Bizets José — ja, ist das nicht eigentlich ein reizloser Schwächling? Caruso, der aussieht wie eine italienisierte Vereinigung von Rittner und Schildkraut, hebt mit der Einfachheit, der Ursprünglichkeit und der Innerlichkeit dieser beiden Menschendarsteller und mit dem Feuer und dem Impetus seines eigenen romanischen Naturells die Gestalt zum Tragödienhelden empor. Man kann sie oft von ihm sehen, und man wird seine außerordentliche Schauspielkunst nicht bloß dadurch bezeugt finden, daß er mit den elementaren Explosionen seiner ver-

zweifelten Liebe wieder und wieder erschüttert, sondern auch dadurch, daß ihm von Mal zu Mal neue Details einfallen, die die Theaterfigur immer menschenähnlicher machen. Diesmal nun sang er überdies, was er jedes Jahr tun sollte, eine neue Rolle: den Richard im ‚Maskenball'. Endlich! Die Oper selbst ist für mein Gefühl das unerschöpflich reichste, das schmerzlich schönste und dabei doch zauberhaft anmutigste Werk jenes jüngern Verdi, den bei uns leider Wagner zurückgedrängt hat, der aber in absehbarer Zeit hoffentlich wieder ihn zurückdrängen wird. Daß Caruso diese Oper, in der es vom ersten bis zum letzten Ton keinen toten Punkt gibt, und von der ich niemals eine Aufführung versäumen werde, ein für allemal durchsetzen würde: das hatte ich zuversichtlich erwartet. Denn war wirklich anzunehmen, daß die sichtbarere berliner Musikkritik nicht einmal bei dieser Gelegenheit ihren Lesern einbläuen würde, was es mit diesem ‚Maskenball' auf sich hat? Daß sie die Leute nicht zu Paaren ins Opernhaus treiben würde, damit eine der größten Meisterleistungen aller Opernliteratur nach Jahrzehnten zu ihrem Recht und unsereiner möglichst oft zu einem unversiechbaren Kunstgenuß käme? Ach, man soll die Schwunglosigkeit seiner Zeitgenossen, besonders wenn sie Kritiker sind, nie unterschätzen. Was ich hier stammle, hat jeder gefühlt und mancher bestätigt, aber keiner weiter geschrieben. Man wird immerhin jetzt doch manchmal Gelegenheit haben, die Oper zu hören; und man wird sich trotzdem keine Vorstellung davon machen können, in welchen Rausch uns dieser erste Abend versetzt hat. Caruso war ein einziger Glanz und eine einzige Grazie; dabei ein Mann und ein ‚Ritter', ein Kind und ein König. Hier die Superlative zu scheuen, wäre Fälschung. Ich scheue sie nicht: ich habe keine mehr. Nur noch einmal: er wäre ohne seine Stimme einer der großartigsten Schauspieler geworden. Aber es ist doch gut, daß er sie hat, und daß sie herrlich genug ist, um allen kunstverständigen und musikempfänglichen Menschen die Pulse stocken, die Herzen höher schlagen und, wo ein Anlaß ist, die Augen feucht zu machen.

KÖNIG HEINRICH DER VIERTE

Wenn das so weiter geht, wird die Befriedigung groß und allgemein sein. Dann wird nicht bloß Parkett und Galerie sich weiden an der blanken Jungheit theatralischer Gebilde, die man gelernt hat mindestens zur Hälfte als verrostet anzusehen: dann wird auch unsereiner sich in alter Schwärmerei vor diesem Reinhardt neigen, der eins der schwierigsten Probleme der Theaterkunst so spielend leicht gelöst hat, als gäbe es hier keine Schwierigkeiten, keine Problematik. Seit vierzig Jahren wird daran herumprobiert, die Königsdramen fürs Theater zu erobern. Für das Theater unsrer Stadt. Denn für das Burgtheater war es jahrelang ein Fest, die acht Historien in geschlossener Folge vorzuführen. Mit einer solchen ‚Shakespeare-Woche' hatte unser Hoftheater niemals Glück, nicht 1873 und nicht 1911. Kein Wunder. Um nicht dieser Riesenarbeit zu erliegen, war es nötig, Dingelstedt auch das Geheimnis zu entwinden, wie man zwiefach königliche Dramen schön und stilgerecht reproduziert. Dazu hatten Hülsen Vater, Hochberg, Hülsen Sohn manchmal die Kräfte, aber nie die Kraft. Was herauskam, war in jedem Fall statt eines Kunstgenusses die Gelegenheit für Praktiker und Theoretiker, darüber zu beraten, wie der Kunstgenuß hervorzurufen, wie insonderheit das ungeheuer umfangreiche Doppeldrama zu bewältigen sei. Manchen schien es ratsam, beide Teile auf die Dauer von fünf Akten zu zerstreichen, da selbst Schröder, Schreyvogel, Laube und Förster keinen andern Weg gefunden hätten. Als dann der ehrgeizlose Brahm mit einer recht bescheidenen Aufführung dem schlechten Brauch gefolgt war: da schlug sein Schlenther vor, den Vierten mit dem Fünften Heinrich zu verschmelzen, um aus dem Jüngling Heinz nicht bloß den beginnenden, sondern auch gleich den vollendenden König Heinrich sich entwickeln, um die geschichtliche und die persönliche Bedeutung der Gestalt in einem Zuge sich erschöpfen zu lassen. Der radikalsten Meinung war Fritz Mauthner: daß nämlich der gewaltigste Dramatiker der Welt-

literatur für die moderne Bühne einzig durch einen congenialen Kollegen zu retten sei, der so frei, so selbstherrlich, so pietätlos mit den Historien verfahre, wie Shakespeare selbst die Leistungen seiner Vorgänger in neue Formen geschlagen habe. Immer wieder ein bißchen Northumberland, ein bißchen York, ein bißchen Mowbray: es sei nicht zu leugnen, daß wir uns die vielen kleinen Verschwörungen und Gemetzel niemals merken, daß wir für die Raufereien der englischen Barone kein ehrliches Interesse mehr haben könnten. Außerdem gebe es grobe Unwahrscheinlichkeiten, die wir in einem modernen Stück nicht ertragen würden, und schließlich wachse die Sprache nur in besonders glücklichen Augenblicken über den Geschmack des sechzehnten Jahrhunderts hinaus. Ceterum . . . Stammte die Unzulänglichkeit solcher Shakespeare-Kritik von der Unzulänglichkeit der Shakespeare-Darstellung, oder war es eher umgekehrt? Es war eher umgekehrt. Ich entdecke, daß ich schon vor zehn Jahren gegen all diese Amputationen, vorgenommene und vorgeschlagene, als gegen Versündigungen wider den heiligen Geist gewettert habe. Das Wort sie sollen lassen stahn. Shakespeare dramaturgisch zu verstümmeln, war der Notbehelf einer Generation, die ihn szenisch verstümmeln mußte und am Ende sogar kunstfreundlich verfuhr, wenn sie ein paar Akte ganz weghackte, statt ihnen die Gliedmaßen einzeln auszureißen. Die gestrichenen Akte blieben am Leben. Shakespeare konnte warten, konnte auf seinen Regisseur warten. Und früher, als ich gehofft habe, bestätigt mich die Zeit. Max Reinhardt hat weder Schlenther noch Mauthner noch gar die Theatergeschichte, sondern niemand weiter als seinen Shakespeare befragt und von ihm die Antwort erhalten, daß er für sein Teil sich frisch genug fühle, um die feinern und die unfeinern Elemente eines Großstadtpublikums genau so zu belustigen und zu ergreifen wie vor dreihundertfünfzehn Jahren. Der Nachdichter hat das dem Dichter blind oder doch wohl richtiger: helläugig geglaubt und ist für sein Vertrauen

durch einen der stolzesten Erfolge seiner Laufbahn belohnt worden.

Vor dieser fast vollständigen Aufführung wird keiner auf den Gedanken kommen, sich um die verschiedenen politischen Strömungen und Parteiungen, Schlachten und Scharmützel, Rebellionen und Konspirationen überhaupt zu bekümmern. Was ist uns Lancaster und was Plantagenet! Erst wenn man — wie der Bearbeiter Oechelhaeuser, an den unser Schauspielhaus sich hält — die behutsamsten Umstellungen vornimmt, um Zusammenhänge zu knüpfen und Verhältnisse zu beleuchten, für deren Verständnis Shakespeares Zeitgenossen eine Andeutung genügte, die uns aber keine Philologenmühsal jemals lebendig oder gar beträchtlich machen wird: erst dann schädigt man den Dichter. Erst wenn man an seinem sterblichen Teil herumdoktert, macht man darauf aufmerksam, daß nicht alles an ihm unsterblich ist. Erst wenn der Zuschauer von heute in die Sicherheit geführt werden soll, wird er sich einer Unsicherheit bewußt. Reinhardt überrascht immer wieder. Nach mancherlei Fehlgriffen war es keineswegs gewiß, ob er rechtzeitig einsehen würde, daß man die zehn Akte ‚König Heinrichs des Vierten' entweder ungespielt lassen oder hintereinanderwegspielen muß; daß sie der Erklärung durch dramaturgische Retouchen und Klitterungen nur bedürfen, solange man sie mißversteht, das heißt: nicht weit, nicht hoch, nicht tief genug versteht. Mag Shakespeare immerhin Engländer, Theatermann und ein treuer Diener seiner Herrin gewesen sein: wer Hamlet erdacht und empfunden, der hat dies Gewimmel von rücksichtslos lärmender, aber auch leisester Lebendigkeit, von Dreck und Seelenadel, Komik und Tragik, Staatsaktionen und Liebesidyllen, Schlachtfeldern und Bordellen, Kirchenglocken und Nachttöpfen, Weisen und Narren, Ekstatikern und Fleischklumpen, Verrat und Treue übers Grab, Frömmelei und üppigstem Heidentum, Himmel und Erde und Hölle — der hat das alles wirklich nicht zum höhern Ruhme Englands und nicht einmal als sachliches Geschichtsbild, sondern als

Symbol der buntverworrenen Welt geschaffen und sie damit zugleich gedeutet. Warum hat man vor einer Szene, in der schattenhaft historische Namen sich um nichts und wieder nichts balgen, unversehens die Augen voll Wasser? Weil selbst durch solch eine Szene ein Erzklang wie vom ewigen Gericht dröhnt, wenn man nur imstande ist, ihn aus dem Panzergerassel herauszuhören. Dann wieder scheint ein apollinischer Künstler diesen Erzklang zu sanftester Sphärenmusik abgedämpft oder gar der gräulichsten Kakophonie, bei der zuerst die Geruchsassoziation eines Misthaufens unvermeidlich war, schließlich doch Akkorde reinster Menschlichkeit entlockt zu haben. Man sperrt vor alledem Mund und Ohren auf. Dreiunddreißig Jahre war der Schöpfer dieses Wunderwerks, dessen Erhabenheit womöglich noch unfaßbarer ist als seine irdisch-überirdische Heiterkeit, das von 1597 bis 1912 nicht verwelkt ist und in abermals dreihundert Jahren genau so wenig verwelkt sein wird.

Weil aber selbst die Gönner des ersten Teils den zweiten von jeher für hoffnungslos verwelkt gehalten haben: darum ist an Reinhardts Aufführung nichts so sehr zu rühmen wie die Tatsache, daß er die Ebenbürtigkeit des zweiten Teils endlich unzweifelhaft gemacht hat. Seine Mittel waren so wirksam, weil sie so einfach waren. Nachdem es ihn getrieben hatte, den Urtext aufzuschlagen und nicht mehr zu streichen, als allenfalls entbehrlich ist, ließ er Dekorationen malen, deren Schönheit in ihrer Zweckmäßigkeit lag. Nur, daß von dem Turm des ‚Totentanzes' das Halbrund vor der Bühne stehen geblieben war, erwies sich als überflüssig. Falstaff braucht nicht aus dem Rahmen zu treten, wenn er sich wie eine Figur von Shaw über die englische Nation äußert, und Prinz Heinz kann auch innerhalb des Bühnenrechtecks aufgeregt hin und herlaufen. Auf dieser Urbühne, die niemals ohne zwingenden Grund ihre Grenzen erweitern dürfte, sah man einen stumpfroten Empfangssaal, dessen Hinterwand sich bis zur Mitte mit einem gleichfarbigen Teppich voll großer Monogramme bedeckte, wenn man ihn

sich in ein Zimmer des Prinzen verwandelt denken sollte. Ein Dorfweg mit einer einzigen Strohhütte und einer mannshohen grauen Mauer stieg in der Dämmerung langsam bergan. Percys Zimmer hatte feste eckige Möbel von kräftigen Farben. Im Krieg gab es schmucklose Zelte. Ein Schlachtfeld war fast zu appetitlich. Die Drehbühne zeigte alle diese Bilder und noch mehr schnell nach einander, ohne daß der Vorhang fiel. Bei voller Beleuchtung drehte sie sich nur einmal, um den todkranken König in sein Schlafzimmer wanken zu lassen. Inzwischen lag Prinz Heinz der Länge nach bäuchlings über dem runden Tisch der Schenke zu Eastcheap. Von ihr ging das infernalischste Behagen aus. Ein niedriger, holzgetäfelter, nie gelüfteter Raum mit einer Wendeltreppe vom Souterrain bis zum Boden, mit Wandbänken, Kamin und Paneelen und allen Erfordernissen bacchischer und aphrodisischer Freuden. Während die Schlachten ihren blutigen Ernst, die staatsmännischen Beratungen ihre volle Würde wahrten, schrie hier die lästerlichste Schwiemelei zur schweren Decke. Die saftigsten Orgien unerschrockener niederländischer Maler schienen Fleisch, Fett und Blut gewonnen zu haben. Man war ganz dicht daran, vor Lachen zu ersticken, und schnappt in der Erinnerung noch nach Luft. Wo hat es das auf einer deutschen Bühne je gegeben? Schade, daß man Reinhardt nicht in Bausch und Bogen danken kann. Aber ...

Den künstlerischen Erfolg ‚König Heinrichs des Vierten' hat Reinhardt nicht bloß mit, sondern zum Teil, sogar zum wichtigsten Teil trotz seinen Schauspielern erreicht. Daß man das kann, ist eine von den vielen Erfahrungen, die unsre Theateraesthetik diesem Reformator verdankt. Früher gab es dergleichen nicht. Der Ruhm Heinrich Laubes waren die großen Schauspieler des Burgtheaters, die freilich er zu finden, zu verwerten, zu entwickeln und zu ersetzen verstand. Durch sie wurde Bauernfeld ein richtiger Dichter und der Kultus Scribes kein Fleck in der Geschichte des Hauses. Mit Brahm steht es ähnlich. Soweit er immer

— bei gleicher Enge des Horizonts und nicht geringerer Bereitschaft zu Konzessionen aller Art — seinen Genossen im Puritanismus an Sicherheit des literarischen Geschmacks und an literaturpädagogischer Energie übertraf: auch er blieb schließlich der Sklave seiner Schauspieler, die ihm bloß wegzusterben oder wegzulaufen brauchten, um sein Theater so öde, so völlig belanglos zu machen, wie es heute leider ist. Vor solcher Zukunft ist Reinhardt geschützt. Wer ihn verläßt, schädigt mehr sich als ihn, dessen Wesen werdende und gewordene Schauspieler immer wieder unwiderstehlich anziehen wird, und als sein Theater, das ohne Beispiel in Vergangenheit und Gegenwart dasteht, solange sein Herr nur nicht ohne den Geist wahrer Dramatiker auskommen zu können glaubt. Für Reinhardt wird der Mangel an congenialen Schauspielern nie so gefährlich sein wie der Irrtum, daß das Theater jemals Selbstzweck werden, jemals aufhören dürfe, Mittel zum Zweck zu sein — nämlich zu dem Zweck, die dramatische Weltliteratur ins Leben der Bühne umzusetzen. Jener Mangel zwingt ihn, alle seine Gaben zu reinigen, zu sammeln, zu steigern und mit ihnen auch die Kleinen von den Seinen zu befeuern; dieser Irrtum verführt ihn, sich an Spielereien zu verlieren, die wertlos sind, sobald wir den Mechanismus durchschaut haben. Man vergleiche etwa Reinhardts ‚Turandot' mit Reinhardts ‚Heinrich dem Vierten', und man wird sich über seine Selbstbesinnung freuen. Man gedenke vor seiner Aufführung des Doppeldramas noch einmal der königlich pedantischen Abwicklung aller zehn Akte und ihrer jammervollen Verstümmelung durch denselben Brahm, der mit der Zensur um jeden Satz von Sudermanns ‚Johannes' wütend kämpfte, und man wird ermessen, was es für ein Theater heißen will, an diese Riesenaufgabe überhaupt heranzugehen. Hat man es ganz ermessen, so wird man nicht mehr verurteilen, sondern höchstens bedauern, daß in manchen frühern Fällen den Intentionen des Dichters und des Regisseurs die Kraft der Schauspieler besser entsprochen hat.

Wo sollte auch ein einziges Theater fünfzig Menschendarsteller hernehmen! Soviel verlangt aber Shakespeare. Hier ist ja mit keiner Routine auszukommen. Hier versucht einmal, zu schwindeln und zu schmuddeln! Hier gibt es keinen Schwulst, hinter dem schwache Charakteristiker sich wohlrednerisch verstecken könnten. Hier ist es falsch, eine betrunkene Hure nicht bis an die äußerste Grenze gehen zu lassen und das possierliche Maulheldentum eines verkommenen Schmierenkommödianten durch eine nichtssagende Akrobatik zu ersetzen. Es klingt splitterrichterlich, daß ich zwei Gestalten gerade aus derjenigen Szene herausgreife, deren unbändiger Lustigkeit niemand widerstanden hat. Aber die Lustigkeit würde durch eine unbekümmerte und richtigere Auffassung dieser Rollen nicht vermindert werden, und die Aufführung ist wert, daß jedes Mitglied dazu beiträgt, sie von Abend zu Abend runder, farbiger und saftiger zu machen. Zu diesem Zweck müßten freilich Herr Poins und die Frau Hurtig des ersten Teils ihre Wirksamkeit in die Umgegend von Stolpmünde verlegen. So schlimm wird es nicht wieder. Es brauchte gar nicht schlimm zu werden, wenn man nur alle Mitglieder heranzöge. Wo ist, zum Beispiel, der vortreffliche Winterstein? Bei Hofe gibt es neben unterscheidbar scharf profilierten Würdenträgern ein paar hergebrachte Theaterfiguren, die nicht einmal alle gut sprechen; aber das ist weniger verwunderlich, als daß Humoristen wie Waßmann und Tiedtke neuerdings für Shakespeare zu schade zu sein scheinen. Wenn man seinerzeit Albert Heines Bardolph, ein Portrait von Brouwer, gesehen hat, so weiß man, daß Herrn Kühnes Komik — wenigstens in dieser Rolle — noch dürrer ist als sein Leib, der nicht durch beide Teile wanken und Arnold und Pagay auf einen Teil beschränken dürfte. Jener schwatzhafte und dieser schweigsame Kindskopf bilden mit Herrn Matrays Küferjungen Franz, der fast an die unvergeßliche Paula Conrad heranreicht, das Terzett von Spaßmachern, das nicht auf Reinhardts treibende, aufmischende, aufhetzende, um und

um wirbelnde Regie angewiesen ist. Diese Regie ist so schlau, an den gefährlichen Stellen das Sausewindtempo anzuschlagen, in dem Unzulänglichkeiten am schwierigsten sichtbar werden und selbstmörderisch düstere Naturen für impulsive Hausnarren passieren. Die Täuschung gelingt. Shakespeares Menagerie gleißt in allen Farben, schreit in allen Tönen. Das einzelne Tier läßt manches, der Gesamtkontrast zu der Menschenwelt läßt nichts zu wünschen übrig.

Diese Menschenwelt für ihr Teil . . . Bassermann erinnert als Percy an seinen eigenen Thomas Stockmann. Ein verrückter Bursche. Ein Stottermund. Ein Strudelkopf mehr als ein Feuerkopf. Ein skeptischer mehr als ein kerniger Wiking. Frühreif, koboldhaft, geistreich und doch herzhaft, gütig, verliebt. Wenn Bassermann nicht nötig hat, durch Maueranschläge um freundliche Berücksichtigung seiner Stockheiserkeit zu ersuchen, gibt er zweifellos nicht bloß die Umrisse einer Gestalt, an die man sich halten möchte, weil man sich erstens an Heinz, zweitens an Falstaff beim besten Willen nicht halten kann. Wer das liest, ohne die Vorstellung gesehen zu haben, wird mich endlich doch für unheilbar verblendet oder, einfacher, für bestochen halten. Was denn? ‚König Heinrich der Vierte‘ ohne Heinz und ohne Falstaff, und du haust nicht um dich? Ich bleibe sogar entzückt. Moissi ist wirklich erstaunlich matt. Seine Leistung wäre ein Einwand auch gegen den Regisseur Reinhardt, wenn dieser nicht aller Wahrscheinlichkeit nach genau so fest wie wir darauf gerechnet hätte, daß irgendwo und irgendwann an den beiden Abenden der alte Moissi aufwachen würde. Leider erweckt ihn nichts. Heinz ist einer, der seine Würde jederzeit wieder aufzuheben vermag. Aber Moissi wirft sie erst garnicht weg. Dieser wunderbar ursprüngliche, glanzvolle, lachende, lebenslustige Prinz ist bei Moissi eigentlich von Anfang bis zu Ende, was er keinen Augenblick sein darf: blasiert. Wo Heinz überschäumt, scheint Moissi mit koketter Herablassung sich selber die Sporen zu geben; wo den Prinzen das

Bewußtsein von dem Ernst seiner Pflichten und der Verantwortung seiner Zukunft innerlich anzurühren beginnt, wird Moissi deklamatorisch; und immer ist er grazil, weibisch, verschwärmt, also das Gegenteil des Prinzen Heinz, der ziemlich heroische Gegner niederwirft und sich sein Königtum verdient. Moissi ist in einer Gefahr. Sein Erfolg wird zu groß für ihn. Er glaubt, sich sein Künstlertum nicht mehr täglich verdienen zu müssen. Er nimmt Aufgaben auf die leichte Achsel, die erblutet sein wollen. Daß er am Ende nicht unser gesundes Berlin mit dem Theaterdorf Wien verwechselt! Wien verschenkt Lorbeerkränze: wir verleihen sie bloß. Aber vielleicht ist es mit Moissi noch gar nicht so schlimm. Vielleicht hat diesen Heinz dieser Falstaff lahm gelegt. Ein Wunder wärs nicht. Im ersten Teil deckt Diegelmann allenfalls das Bedürfnis. Er ist geschmackvoll genug, nicht zu übertreiben. Er kommt aus einer guten Schule der Natürlichkeit, in der nur leider die Natur von Shakespeares Falstaff nicht zu lernen ist. Falstaff: das ist man oder ist es nicht. Bei Shakespeare ist Falstaff ein majestätischer Fuchs; bei Diegelmann ist er ein Nilpferd. Bei Shakespeare schwindelt er souverän, bei Diegelmann durchaus subaltern. Bei Shakespeare trinkt er Kanariensekt, bei Diegelmann Schultheiß-Versand. Ob Goethe Recht hat, daß die Figur des Falstaff „immer besser imaginiert als gesehen werden" wird, wäre nach dieser braven Bemühung unbedenklich zu bejahen, wenn eben Leistungen solcher Art ein Kriterium böten. Das gilt für den ersten Teil. Der Falstaff des zweiten Teils steht ungefähr zwischen dem Junker Tobias von Rülp und dem Falstaff der ‚Lustigen Weiber von Windsor'. Ihn kann Diegelmann. Den Falstaff des ersten Teils kann Wegener.

Diesen Wegener — noch hat er also seines Wachstums Gipfel nicht erreicht. Aber vielleicht ist es ehrenvoller für ihn, daß er bereits als Titelheld des Doppeldramas, das heißt: in der weitaus kleinern Rolle der künstlerische Mittelpunkt beider Abende wird. Vermutlich erklärt sich der Zwiespalt,

daß Heinz und Falstaff den hohen Ansprüchen nicht genügen, denen doch die Vorstellung als Ganzes genügt, unter anderm aus dem Reiz, den zum ersten Mal Heinrich der Vierte in Person übt. Welche Freude, und welche seltene Freude, einen Schauspieler zu finden, der mehr als seine Rolle, der sogar mehr als das Stück, nämlich in diesem Falle den ganzen Zyklus der Königsdramen gelesen und verstanden hat! Denn das spürt man, daß die verblüffend dichte Atmosphäre von historischer Echtheit, die um den König ist, zwar nur von einem Schauspieler dieses Ranges gestaltet werden konnte, aber zuvor von einem ungewöhnlich scharfen Kopf erfaßt werden mußte. Es ist selbstverständlich (trotzdem oder weil es weder Sonnenthal noch Maximilian Ludwig getan haben), daß Wegener jeden Zug seines Königs aus der Veranlagung jenes Thronräubers Bolingbroke entwickelt, den er uns nachträglich einmal zeigen sollte. So wenig selbstverständlich, wie irgendwo in der Kunst Intuition und Meisterschaft zu sein pflegen, ist es dagegen, mit welch unmerklich feinen, förmlich hauchartigen Mitteln dieser schwere, harte Wegener Vergangenheit und Gegenwart, Jähzorn und Schwäche, Angst und Tücke, Sorge und Sehnsucht zu einem Charakterbild verbindet, von dem man den Blick kaum wenden kann, weil es nicht bloß überzeugt, sondern auch glüht, wärmt und glitzert. Bei Shakespeare ist jede armselige Kreatur im Recht — um wie viel mehr also Heinrich der Vierte. Aber Wegener entzückt in dem Grade, daß man auch die Laster seines Königs verehrungswürdig findet. Und würd' ich so alt wie Höhl' und Wald, so werd' ich doch niemals die Seele dieses Max Reinhardt verstehen, der es bei der Kürze des irdischen Lebens immer wieder fertig bekommt, für lumpige oder meinetwegen abertausend Pfunde Sterling oder andre Münzen das unsagbare Glück zu verkaufen, das darin liegen muß, aus solchem Menschenmaterial als freier Künstler leuchtende Gebilde zu gestalten.

VON BRAHM UND BARNOWSKY

Als ich mir am Abend der berliner Premiere von ‚Gabriel Schillings Flucht' einen Parkettsitz kaufen wollte, entdeckte ich, daß er dreizehn Mark koste. Alles konnte Böck vertragen, ohne nur ein Wort zu sagen, aber wenn er dies erfuhr, gings ihm wieder die Natur. Ich trabte den Schiffbauerdamm hinunter und dachte über die Gerechtigkeit des Weltlaufs nach. Achtzehn Jahre früher war Brahms Geschäft dem Zusammenbruch nahe gewesen, weil die Berliner gefährlich lange gezögert hatten, für Kainz, die Sorma, Rittner und ihre Pairs fünf Mark anzulegen. Jetzt war der Zusammenbruch seiner Kunst längst erfolgt; aber die Dummen, denen für seine kümmerlichen Reste kein Phantasiepreis zu hoch erschien, wurden trotz Fleischteuerung, Kriegsgefahr und Börsenderoute nicht alle. Je mehr sich der Wohlstand hob, desto tiefer sank der Geschmack. Ich zog im stillen historische Parallelen. Da schrak ich auf. Ein Pleitegeier rauschte. Also stand ich vor Lothars Theaterchen. Menschen strömten, wenn auch nicht hinein, so doch heraus. Die galonierten Boys marschierten in geschlossenem Trupp zum nächsten Arbeitsnachweis. „So leb denn wohl, du stilles Haus" klang es aus ihren schmerzumflorten Kehlen. Die Mägen knurrten die Begleitung. Ich trabte mit, bis . . .

Ich war es dem Autor der ‚Magdalena' schuldig geblieben, den Eindruck des Buches am Eindruck der Bühne zu erproben. Nichts wäre mir lieber gewesen, als überwältigt zu werden und ein Unrecht des Buchkritikers einzugestehen. Die Grüning tat alles, um in mein Herz zu dringen, nämlich gar nichts. Sie war die Mutterliebe in Person, eben weil sie kein Abstraktum, keinen Typus gab, sondern ohne jede Gefühlsseligkeit die Person einer liebenden Mutter, mit rot, hart und zittrig gearbeiteten Händen, einem schmallippigen Altweibermund, schütterem Scheitel, tränenlosen Augen und einer beklemmend gütigen Stimme. Man sagte von ihr: Ecce mater dolorosa! — da sie verschmähte, es von sich zu sagen. Zu ihr trat in ein bäuerliches Zimmer, dessen Belebtheit

nur zur Hälfte von Ignatius Taschner, zur andern Hälfte von dem Regisseur Barnowsky stammte, ein Fräulein Centa Bré aus Hamburg, das ich so lange für eine der wertvollsten deutschen Menschendarstellerinnen halten werde, wie ich nichts weiter als ihre Leni Mayr kenne. Daß an dieser spielend reichen Fülle von Naturlauten, an dieser Anschaulichkeit einer Körpersprache, der ein schiefer Stiefelabsatz und eine abgerissene Unterrockkante keine unwillkommeneren Charakterisierungsmittel sind als ein verliebter Blick und ein verschlampter Gang, seit fünfzehn oder zwanzig Jahren alle berliner Theaterdirektoren vorbeigehört und -gesehen haben, ist schwer verständlich. Ich weiß, was ein heimatlicher Dialekt ausmacht; ich erfahre es wieder an Herrn Salfner, der bei Schiller und Grillparzer ein komisch nüchterner Liebhaber ist und bei Thoma – nicht einfach einen Knecht, sondern die Abart eines Aushilfsknechtes mit den feinsten Unterscheidungsmerkmalen gibt. Aber daß Centra Bré mehr ist als eine bayrische und bäuerische Spezialität, dafür bürgt ihre allgemeinschauspielerische Fähigkeit, Beobachtungen zu beseelen und Empfindungen in Aktion umzusetzen. Sie kommt Thoma zu Hülfe, wie die Lehmann ihrem Hauptmann; und wenn es noch eines Beweises bedurft hätte, daß diesem Volksstück nicht zu helfen ist, so wäre er damit erbracht, daß es mich willfährigsten Zuschauer selbst in dieser Darstellung und Inszenierung kalt gelassen hat. An der Leistung des Kleinen Theaters, die nach den Leistungen des vorigen Winters kaum mehr in Erstaunen setzt, ist nichts weiter zu tadeln, als daß Herr Ekert, ein bezwingend echter stierköpfiger, geschäftstüchtiger, kaltherziger Bürgermeister, nicht Magdalenas Vater spielt. Der ist wichtiger und wird durch Herrn Klein-Rohden eine Theaterfigur. Da das aber dem Stück wenig schadet, würde auch eine Umbesetzung mehr der Aufführung als dem Stück nützen. Es ist richtig gemacht. Es enthält keinen falschen Zug. Es spricht die Sprache des Volks. Die Sprache der Kunst spricht es nicht, und darum wird es nicht länger als einen Theaterwinter leben.

Zwei Tage später kostete ‚Gabriel Schillings Flucht' (das im vorigen ‚Jahr der Bühne' bewertet worden ist) sieben Mark. Bei der zweiten Aufführung eines Stückes, für das seit dreiviertel Jahren Tamtam geschlagen wird, war das Haus halbleer, weil auch das Publikum langsam dahinterkommt, daß im Lessingtheater nicht einmal mehr Hauptmanns Werke wiederzuerkennen sind. Dieser intimen Dichtung, die ganz auf Stimmung gestellt ist, hatte man alle Intimität und Stimmung geraubt. War denn Hauptmann nicht da? Hatte er dieses Drama des Meeres nicht ursprünglich für die reine Passsivität und Innerlichkeit eines kleinen Kreises bestimmt? Wie durfte er da einen zusammengeflickten Neuruppiner Bilderbogen als Abbild des Meeres im Hintergrund einer Bühne dulden, die für jeden Monstre-Akt von Meyerbeer geräumig genug wäre! Das technische Problem ist: die Weite des Meeres fühlen zu lassen und trotzdem die Menschen dicht an einander zu rücken. Hier soll man ja hören, was zwischen den Zeilen steht. So gilt es, allen stillen Akten einen dämmerigen, verhängten Stil zu geben. Im zweiten und vierten Akt aber gilt es, die Leidenschaften zu entfesseln. Das Lessingtheater schält auch aus den stillen Akten nur die tatsächlichen Vorgänge heraus und reiht sie nackt und kahl an einander. Die Ausbrüche aber zügelt sie. Das rächt sich. Denn wo sie doch nicht länger zu zügeln sind, entarten sie in ungesunde Deklamation. Bei Brahm ist nie ein andres Regieprinzip durchgeführt worden als das: überschießenden Schauspielertemperamenten unnatürliche, im schlechten oder im guten Sinne unnatürliche, nämlich theatralische oder phantastische Regungen nach Möglichkeit zu verwehren. Dieses Prinzip war genau so lange tauglich, wie es solche Temperamente im Ensemble gab. Jetzt sind an die Stelle der verschwenderisch reichen Persönlichkeiten von höchster künstlerischer Reife erziehungsbedürftige Talente getreten. Ein Regisseur würde nicht zögern, auf sie ein andres Prinzip anzuwenden. Herr Lessing aber verdirbt seine jungen Talente oder bildet zum wenigsten kein neues Ensemble aus ihnen, weil

er mit ihnen umgeht, als hießen sie Rittner und Bassermann. Sie selber sind nur zum geringsten Teil schuld, daß die Aufführung von ‚Gabriel Schillings Flucht' so mißraten ist. Die Durieux ist nicht anders als in Lauchstedt, wo sie nahezu vollendet war. Die Lossen ist als Lucie Heil ein reines, adeliges Wesen — wo wäre sie das nicht! — mit Augen, deren Glanz die ganze Bühne füllt. Fräulein Sussin könnte ein Erzieher zu einer Frau Schilling heranbilden. Herrn Paschens Arzt ist ohne Fehl. Herrn Marr gedeiht Ottfried Mäurer zur glaubhaftesten von allen seinen Gestalten. Herr Loos spricht einen Dialekt, aus dem ich nicht klug werde, und der jeden Kunst- und Geistesmenschen ein bißchen herunterdrückt; aber er hat ausdrucksvolle Hände und Gesichtsflächen und wird in Rollen von der Art des Gabriel Schilling allmählich hineinaltern. Mit diesen sechs Darstellern sind Hauptmanns Absichten nicht bis zum Grunde zu erschöpfen, aber klarzustellen. Im Lessingtheater werden sie teils verplattet, teils karikiert. Dafür sind sieben Mark noch immer viel zu viel.

MICHAEL KRAMER

Wenn man an solchem Tage nicht bloß gratulieren, sondern auch prophezeien darf, so ist es wahrscheinlich nicht einmal schwer, zu prophezeien, daß neben ‚Emanuel Quint' von Hauptmanns Werken dieser ‚Michael Kramer' am längsten währen und wirken wird: neben dem Narren in Christo der Narr in Apoll, neben dem Jüngling, der diese trübe Erde durch das Licht Gottes erhellen will, der Greis, der die Unzulänglichkeit dieses Lebens durch die Vollkommenheit der Kunst, die Gebrechlichkeit des Fleisches durch die Stärke des Geistes überwinden wollte. Zwischen Quint und Kramer schreitet oder schwankt die unabsehbare Schar der Männer und Frauen und Kinder, die dieser schöpferischste Dichter unsrer Tage gezeugt, und mit denen er eigentlich immer nur eins, immer dasselbe gesagt hat. Quint und Kramer lassen sich von Himmelstönen, mächtig und gelind, im Staube

suchen und finden — und sehen ihre Bestimmung darin, mit diesen Himmelstönen ihre mühsäligen und beladenen Brüder und Söhne zu erquicken und zu erheben. Beide scheitern, wie Hauptmanns ‚Helden' alle irgendwie scheitern. Darum sind sie angeblich gar keine ‚Helden'. Man blicke auf die fünfundzwanzig Arbeitsjahre eines fünfzigjährigen Daseins zurück und frage vor ihrem Ertrag, ob Hauptmann denn je die Absicht gehabt hat, einen Helden in jenem Sinne zu gestalten. Vielleicht war er gezwungen, durch scheiternde Helden, durch unheldische Helden sein Weltbild auszudrücken. Seinen maßgebenden, seinen wesentlichsten Dramen gebührt derselbe Untertitel, den Jakob Wassermanns schönster Roman trägt: (Kaspar Hauser oder) Die Trägheit des Herzens. Die Trägheit des Herzens: in dies eine Wort ist die Not aller bessern Menschen zusammengefaßt. Die Trägheit des Herzens (der andern): daran verbluten die edlen von uns. Daran verbluten die Weber, Florian Geyer, Helene Krause, der Fuhrmann Henschel, Rose Bernd und ihre Geschwister. Daran verblutet auch Arnold Kramer. Er wird von den Stöcken und Klötzen zu Tode gehetzt. Wenn endlich geschehen ist, wovor ihn sein Vater nicht retten konnte, dann spricht dieser den Satz, der ein Schlüssel ist: „Ihr tatet dasselbe dem Gottessohn! Ihr tut es ihm heut wie dazumal!" Den Gottessohn im Erdensohn auszugraben und von der Traurigkeit seines diesseitigen auf die Tröstlichkeit seines jenseitigen Schicksals zu verweisen: das ist der Inhalt der tragischen Werke Gerhart Hauptmanns, soviel er ihrer schuf, und von denen mich unter den Dramen ‚Michael Kramer' von jeher am tiefsten ergriffen hat, weil hier das Leit- und Leidens- und Lebensthema des Dichters am klarsten und reinsten ausgeprägt ist.

Aber freilich: auch hier ist es aus-geprägt in einem Grade, daß es vergeblich um den Anteil derer wirbt, die Kunst nicht empfinden, wenn der Künstler bildet, sondern erst, wenn er redet, also kein Künstler ist. Der dritte Akt hat wieder, zum dritten Mal, verblüfft und erkältet, weil Hauptmann nicht plakatiert, daß er uns durch den grauenhaften Jammer mensch-

licher Verlassenheit zu ergreifen gedenkt. Er sagt beileibe nicht: Seht, wie ich Arnold ins eine, Michaline, die ihm helfen will, ins andre Zimmer setze; seht, wie vergeblich es ist, dem Nächsten, dem Bluts- und Geistesnächsten wirklich nahe zu sein, wie Wände selbst zwischen Bruder und Schwester ragen; seht, wie ihr blind und taub an einander vorüberrast! Das haben wir zu fühlen. Hauptmann stellt es ohne pathetische Betrachtsamkeit in einer Alltäglichkeit dar, mit deren Nacktheit ihre poetische Sinnbildlichkeit wächst. Der vierte Akt wird dadurch, daß seine feierliche Prosa im Rhythmus von untadeligen Versen klingt, nur musikalischer, nicht dichterisch größer. Auf das Leben ist der Tod, auf den Krieg der Friede, auf die Verdammtheit die Erlösung gefolgt. Es gehört sich, daß der Dialog einen Glorienschein bekommt, und daß es wie von einer unsichtbaren Orgel schallt. Ihr stiller Ton rührt an alle Weichheit unsrer Seele und müßte sogar eine harte schmelzen. Es ist eine von Hauptmanns wunderbarsten Eingebungen gewesen, den kunstlautern Krüppel Arnold Kramer auf der Bahre förmlich transparent werden zu lassen. Er strahlt einen Glanz aus, der nachträglich auch Michael Kramer aus einem Grübler, Erzieher und Kunstbastler zu einem Künstler macht. Wir gewähren dem Vater plötzlich mehr Kredit, als selbst Hauptmann für ihn fordert. Es ist auf einmal, wie wenn der getreue Wächter einer Flamme, die nicht in ihm selbst lebte, von der erloschenen Flamme einen Funken geerbt hätte. Der Prozeß, der meistens erst nach dem Hintritt von Dichtern beginnt: daß ihre Gestalten höher wachsen, als ihnen eigentlich zugedacht und zuzutrauen war, scheint bei Hauptmann schon heute zu beginnen. Er wird zu seinem fünfzigsten Geburtstag mit außerordentlicher Herzlichkeit geehrt. Aber wird er mehr geehrt, als er verdient?

Daß Barnowsky, der sich bisher von Hauptmann ferngehalten hat oder wohl fernhalten mußte, unter den zweiundzwanzig Dramen gerade dieses ausgewählt hat, zeugt von seinem Geschmack, aber auch von seinem Mut. Das vier-

aktige Drama wechselt in jedem Akt den Schauplatz, und das Kleine Theater hat keine Drehbühne. Der Regisseur hatte also eine Dichtigkeit der Stimmung zu erzeugen, die sich in den Zwischenakten nicht verflüchtigte. Das gelang nicht ganz. In Kramers Berliner Zimmer zeigt „die Ausstattung nichts Außergewöhnliches", das heißt: für einen Maler, der im Verlauf der Begebenheiten Professor wird. Bei Barnowsky wäre sie nur für einen Postassistenten nicht außergewöhnlich gewesen. Mutter Kramer hatte sich in Wesen und Habitus mehr dieser Ausstattung als dem Beruf oder der Berufenheit ihres Mannes und ihrer beiden Kinder angepaßt. Von dieser war Maria Mayer (die man seit Jahren bei Reinhardt vermißt) rührend in der tiefen menschlichen Anständigkeit, dem wärmend fraulichen Verständnis, in das sich bei ihr Kunstsehnsucht ohne Kunstbefähigung umgesetzt hat. Als ihr Bruder Arnold gab Herr Abel merkwürdigerweise eine Charge, nämlich einen Verwachsenen und seine Verstocktheit, seinen Diskant, seine Schrullen. Das alles gab er ohne Fehl. Nur sollte ein Schauspieler, der echt genialische Anwandlungen hat wie dieser Abel, die seltene Gabe, kunstgesegnete Menschen glaubhaft zu machen, nicht gerade bei einer so wichtigen Gelegenheit unterdrücken. In der Kneipe war er ein Gast wie andre auch. Dann kam der vierte Akt und mit ihm der Prüfstein für Albert Steinrück. Bis dahin hatte er gehabt, was Hauptmanns Kramer hat: die Schwerfälligkeit der Artikulation, die gefiederartige Sprenkelung und Verwilderung der Barttracht, den verwunderten oder zornigen Blick durch und über die Brillengläser, die Unnahbarkeit, die Strenge des Kunstempfindens, die Weichheit eines wie selbstverständlich gütigen Herzens. Ein durchaus deutscher Mann, protestantisch, spröde, schwerflüssig und in alledem liebenswert, stand vor uns. Leider wuchs er nicht vor uns oder doch nicht hoch genug. Der letzte Aufschwung blieb aus. Auch da war sympathisch, daß Steinrück, in großer künstlerischer Ehrlichkeit, nicht machte, was er nicht hat. Aber wenn, durch Sauer, erwiesen ist, daß der Genuß, ‚Michael Kramer' zu sehen und

zu hören, sich am Ende in Andacht verwandeln kann, so ist zu sagen, daß wir uns hier mit einem Genuß begnügen mußten.

DIE HÖFLICH

Nein, wahrhaftig, ich bin zur Komödiantin verdorben", spricht Lucie Höflich, wie Lessings Franziska, und vertauscht den Schminktopf mit dem Kochtopf. Wir haben den Schaden. Denn so gewiß die Höflich zur Komödiantin verdorben ist, so gewiß ist sie das nicht in dem Sinne, wie sie es jetzt meint: daß aus der Bühnenliebhaberin eine Hausfrau werden müßte. Wir haben dieses Geschöpf gerade deshalb so geliebt, weil es auch als Schauspielerin zur Komödiantin verdorben war, und es vermindert unsre Betrübnis nicht im geringsten, daß die Natur selbst es zu sein scheint, die ihre liebsten Kinder vom Theater zurückfordert, nach dem Rittner die Höflich. Da es geschieht, wird es wohl vernünftig sein. Uns aber, die wir in unserm Alltag mehr nach unsern kleinen Wünschen und Bedürfnissen als nach den geheimen Gesetzen des Universums zu fragen pflegen, käme es doch nur dann berechtigt vor, wenn man jemals zu diesen Naturkindern vorwurfsvoll hätte sagen dürfen: Gott gab euch ein Gesicht, und ihr macht euch ein andres! Das hat Rittner nie getan, und das hat die Höflich womöglich noch um einen Grad weniger getan — nämlich um den Grad, um den die Frau auf der Bühne in der Regel eine schlechtere Verstellerin ist als der Mann. Eine wandlungsfähige Schauspielerin ist eine große Ausnahme. Die Höflich aber war nicht bloß unfähig und unbereit, sich zu verwandeln — es sei denn, daß sie zu humorhaften Zwecken das Tempo ihrer Sprache verlangsamte und sich ein bißchen auswattierte — sie verschmähte es auch, sich eine Aufgabe, die ihr nicht ohne weiteres saß, zurechtzuschneidern und anzupassen. Was sie nicht fassen und halten konnte, ließ sie ruhig fallen. Künstliche Stützen zu suchen, sich zu forcieren, Umwege zu

machen, war ihre Sache nicht. Daher die ungeheure Ehrlichkeit aller ihrer Gestalten, der geglückten wie der mißglückten.

Wer sie danach als primitiv, als unverwickelt, als „einfältig“ ansehen wollte, wäre im Irrtum. Ihre Kunst war einfach, nicht ihr Wesen. Sie kommentierte nicht, trug nicht auf, hielt sich im Ensemble und diente dem Dichter. Auffällig war nichts an ihr als ihre vollkommene Unauffälligkeit, zumal in Reinhardts Hause, wo nach Zeiten der Entbehrung glücklicherweise dem Theater wieder an Glanz gegeben wird, was des Theaters ist. Wenn bei irgend einem Pfuscher etwa Moissi und die Durieux, mit sämtlichen Mitteln ihrer Technik und ihrer Körperlichkeit, Schönheit und Bedeutung in zwei lächerliche Attrappen zu legen trachteten, stand die Höflich da und war. Was aber war sie? Auf den ersten Anblick: ein Weizenfeld. Eine blühende, schwellende, gelbgoldene Blondheit. Ein Stück Niederdeutschtum. Eine Animalität, gemildert durch Braunschweig. Dieser Schein trog. In der Komödie freilich blieb es beim Schein. Als das Objekt einer Gogolschen Heiratsvermittelungsburleske nöhlte die Höflich alle Albernheit der Welt aus sich hervor und sah aus wie eine Kuh, eine dicke, dumme, wabblige Kuh, deren Zukunft mindestens anderthalb Dutzend Kälbchen sind. In der Tragödie kam die Wahrheit zutage. Hier erschlossen sich die tiefen Schächte, die die echte Leidenschaft verschließen. Wie selten, wie schwer, wie unendlich langsam sie sich erschlossen: das war nicht ein Manko, das war der größte Zauber dieser Schauspielerin. Zunächst schien sie die Sprache immer nur erhalten zu haben, um zu verbergen, was sie bedrücke. Spröde und eigenwillig, trotzig und herb, bitter und streng, von gänzlich anderm Schlag als die Blauveigelein der Bühnenkonvention — so trat sie im klassischen Drama unter Mächte, die es darauf anlegen mußten, sie zu brechen. Hart stieß auf hart, und das erneute und erhöhte die Tragik von Tragödien, die durch die Knochenlosigkeit sogenannter sentimentaler Liebhaberinnen sel-

ber knochenlos und sentimental geworden waren. Ich meine selbstverständlich weder Goethe noch Shakespeare, denen Mimenunkunst nichts anhaben kann; ich meine Schiller, der heute durchaus auf Mimenkunst, oder richtiger: auf reiche Persönlichkeiten angewiesen ist. Wenn die Höflich als Luise anfangs ihr Gefühl verhielt, so hatte man die Wahl, ob man das für Schwäche oder Schamhaftigkeit, für Kärglichkeit oder Reichtum nehmen wollte. Lange blieb keiner zweifelhaft. Wir wurden endgültig von dem wimmernden Wurm befreit, zu dem die Millerin gewöhnlich wird. Die Höflich war das einmal wirklich, was Luisen ihr Geliebter vor der Lady Milford nachsagt: sie war das schönste Exemplar einer Blondine, und sie war ganz das bürgerliche Mädchen. Damit gab die Höflich nicht bloß die grauenhafte Zerstörung einer Einzelexistenz, sondern auch, ohne dergleichen zu beabsichtigen, Leben und Leiden einer Volksschicht. Es war herrlich. Wenn sie erst schmolz, wenn es aus ihr hervorbrach, dann ging von ihr denn doch eine andre Gewalt aus als von beweglicheren Talenten, die der Glut ihres Temperaments kommandieren können. In ihrem Schrei war die höchste Not einer Seele.

Auf welchen Namen diese Seele hörte, war gleichgültig. Wer an die Wangel denkt, sieht Frau Hurtig und Marthe Schwerdtlein, eine Aristokratin Oscar Wildes und eine Bettlerin J. M. Synges deutlich unterschieden vor sich. Wer an die Höflich denkt, sieht nicht Gretchen und Sanna und die Gräfin von Charolais und Melisanden; wohl aber sieht, wer an diese Dichtergestalten denkt, die Höflich, immer nur die Höflich. Das ist ein höherer Ruhm. Darum fällt uns die Trennung von dieser Höflich nicht leichter als die Trennung von Rittner. Die Wangel wäre zu ersetzen, sei es durch die Grüning, sei es durch die Senders. Für ein Talent, auch für das größte, tritt ein andres ein. Naturen aber kehren niemals wieder. Scharfe Lebensbeobachtung, artistische Virtuosität und mimischer Witz sind lobenswerte und gewiß nicht alltägliche Gaben. Von köstlicher Seltenheit aber ist

die rätselhafte Kraft eines naiven Herzens, die Treffsicherheit eines genialen Instinkts. Das sollen wir abermals verlieren, weil Herr Mayer seine Frau für sich allein haben will? Man möchte soziale Regungen in dem Ehepaar wecken, und man möchte, wenn das nichts nützt, mit Sonnenthals wärmstem Brustton und einer Variante aus Schiller auf die Ehefrau eindringen: Lux, bleibe bei uns . . . bleibe bei uns, Lux! Wir haben dein Mädchenlächeln gesehen — wir wollen dein Frauenlächeln sehen! Wir haben dich als Tochter mancher Eltern schluchzen hören — wir möchten dich als Mutter manches Kindes schluchzen hören! Wir sind mit dir jung gewesen — wir wollen nicht ohne dich älter werden! Lux, bleibe bei uns . . . bleibe bei uns, Lux!

MARIA MAGDALENE

Wir sind unersättlich, und sind dessen froh. Daß Reinhardt in drei bis vier Wochen aus Strindbergs ‚Totentanz', der für unerträglich peinvoll, und aus beiden Teilen ‚König Heinrichs des Vierten', der für unerträglich veraltet gehalten wurde, mit unantastbaren Mitteln, ohne die kleinste Konzession an den Massengeschmack ‚Zugstücke' gemacht hat: das genügt uns noch immer nicht. Er soll auch nach dieser Leistung nicht übers Wasser gehen, nach dieser Leistung erst recht nicht. Er soll sich endlich zu gut dazu finden, die Londoner mit Pantomimenquark zu versorgen. Es ist ja doch nichtig geworden, was ihn früher ins Ausland trieb: daß seine reinsten Schöpfungen in Berlin geschmäht und gemieden wurden. Heute dürfte sich Reinhardt von einer venetianischen Nacht, aber von keiner ‚Venetianischen Nacht' mehr verhindern lassen, Hebbels bürgerliches Trauerspiel selber zu inszenieren, also wieder einmal ein Problem zu lösen, an dem sich Generationen von Regisseuren die Zähne ausgebissen haben.

Was war von je das Resultat ihrer Arbeit? Daß man Hebbel mit Jffland verwechselte: daß man die tausend Taler,

die Meister Anton verschenkt, für den Quell des Übels erklärte. Denn hätte er sie nicht verschenkt, dann hätte der praktische Leonhard das Mädchen geheiratet und es damit vorm Selbstmord bewahrt. Nur wurde bei dieser Auffassung kaum verständlich, warum ‚Maria Magdalene' als eine lästige Quälerei nicht noch gründlicher verschollen ist als die larmoyanten Komödien der Jfflands von Namen und von Geist. Warum aber ist sie das nicht? Weil wir hier in der Zone der tragischen Notwendigkeit sind. Weil Hebbels Menschen ihrem Schicksal nicht entrinnen können. Weil sie durch keinen unglückseligen Zufall sterben, sondern an dem Gift der bürgerlichen Scheinmoral, von dem ihr wahres Wesen durch und durch zerfressen ist. Käme in diesem bürgerlichen Trauerspiel auch alles anders: die Menschen Hebbels wären um kein Härchen lebensfähiger — sie müßten doch zu Grunde gehen. Über ihren Leichen aber erhebt sich und uns eine Welt, in der der Schein nicht mehr über das Sein gestellt wird, in der die Meister-Anton-Moral eine Torheit und ein Frevel heißt, und in der gegen diese frevelhafte Torheit kein Sturmlauf mehr nötig ist, wie ihn ‚Maria Magdalene' noch bedeutet.

Das hätte Reinhardt verstanden und auf der Bühne durchgesetzt. Er hätte die Szenen gepeitscht und nicht gezügelt. Er hätte wahrscheinlich nirgends gelesen gehabt, was den ungemeinen Vorzug des Werkes ausmacht: daß nämlich „die Handlung, welche sich in den niedern Sphären ereignet, nur den Saft des Erdreichs an sich gesogen und alles Lehmige abgestoßen hat, und daß bei der Enge der geschilderten Verhältnisse uns nicht zugleich die stoffliche Dürftigkeit den Atem benimmt". Aber auch ohne literarische Kenntnisse hätte Reinhardt gewußt, daß es hier für den Schauspieler darauf ankommt: Natürlichkeit mit Bedeutsamkeit zu vereinen; durch Feinheit des Details sich die Größe der Gebärde nicht verkümmen zu lassen; wie aus Granit gehauen dazustehen und doch bis in die letzten Nervenenden zu vibrieren. Bei Reinhardt wäre eine Tischlersfrau schwerlich eine Salondame geworden. Er hätte keinem erlaubt, sich in Nichtigkeiten aus-

zubreiten, die Pedanterie eines Mannes mit naturalistischer Pedanterie abzuzeichnen und solcher handgreiflichen Echtheit zuliebe Hebbels epigrammatischem Dialog die Spitzen umzubiegen. Da kein Tischler der Welt je so gesprochen hat wie dieser Meister Anton, ist der Ort des Vorgangs nicht eine Tischlerwohnung, sondern Hebbels Gehirn. Hier wird weniger dargestellt als bewiesen. Die Künste der Dialektik blühen — es ist keine Lust, zu leben. Und alles wäre in schönster Ordnung, wenn wirklich ein Kerl wie Hebbel auf eine so einfache Formel zu bringen wäre, wenn einem die Enge des ausgeschnittenen Stücks Kleinbürgerlichkeit nicht doch in einem Grade den Atem benähme, wie bloße Dialektik es niemals erreichen würde. Es hat das Ziel einer Aufführung zu sein: daß wir den Atem verlieren und wiedergewinnen; daß wir am Grabe Klaras und ihres Sekretärs die Hoffnung auf bessere, auf freiere Zeiten aufpflanzen; daß in dieser tödlichen Enge, in diesem Mittelalter der Ethik der Repräsentant Meister Anton nicht Recht behält.

Wie er eben bei Hebbel nicht Recht behält. Er hat nicht die ganze Schuld, aber die halbe, da auf die Gesellschaft seiner Zeit und ihre Moral die andre Hälfte kommt. Er ist kein Heros der Ehre, sondern ein Don Quixote seines falschen Ehrbegriffs, den das Gerede der Leute schrecklicher dünkt als Unglück und Tod des eigenen Kindes. Nachdem Jahrzehnte hindurch der Heros gespielt worden ist, hätte ich von Bassermann den Don Quixote erwartet. Leider gibt er weder diesen noch jenen. Sein Meister Anton wurzelt weder in der alten noch in der neuen Auffassung des Dramas, sondern ausschließlich in dieser bestimmten Persönlichkeit Albert Bassermann, die sich um Hebbels willen nicht verstellt. Es entsteht eine Leistung, die mich in jedem Augenblick fesselt, aber in kaum einem Augenblick überzeugt, weil Bassermanns Wesen und Hebbels Text zu selten zusammenklingen. Das ist ein Lord und kein ungelenker, wuchtiger, gedrungener Handwerker. Es fehlt in Gesicht, Gestalt und Redeweise ganz die Kleinbürgerlichkeit, die am wenigsten dann zu entbehren

ist, wenn man sich so eifrig wie Bassermann darum bemüht, Hebbels Abhandlungen in Aktion umzusetzen. Man kann Hebbel sprechen, und man kann Hebbel spielen. Aber wer es verschmäht, ihn bloß zu sprechen, muß ihn doch wohl richtig spielen. Bassermann nun macht aus dem grüblerischen, ehernen, in sich verkrochenen, trotzigen, ätzend-bittern, selbstquälerischen Alten einen temperamentvollen, zärtlichen, weichen, vollblütigen und gar nicht schwerblütigen Mann, der weint, aber auch in furchtbarem Jähzorn Stuhlbeine schwingt. Diese erschreckend wilden Ausbrüche würde ich Hebbels Anton niemals glauben; aber ich glaube sie nicht einmal Bassermanns hebbelfremdem Anton, weil seine Wut nicht abebbt, sondern immer gleich wieder in die vollste Ruhe überzugehen vermag. Das Furioso ist unorganisch, ist aufgesetzt und gelingt darum nicht. Hier verstellt sich Bassermann doch, dem ich zutraue, daß er sein Kind an die Brust zieht, streichelt und liebevoll fragt, warum es die Bagatelle so wichtig nimmt. Also: wo Meister Anton in den drei Akten gütig sein darf, ist Bassermann köstlich. Überall sonst entfaltet sich ein italienisch üppiges Spiel, dem ich mit kalter Bewunderung einer großartigen artistischen Fertigkeit bis dicht an den berühmten Schlußsatz folge. Dem aber meint Bassermann eben um der Berühmtheit willen eine besonders langwierige Ausmalung schuldig zu sein und verfehlt darum ihn im einzelnen so vollständig, wie er meines Erachtens die Gestalt im ganzen verfehlt. Denn das Stück wird ja wirklich eine Tortur, wenn einen nie das Gefühl verläßt, daß es eigentlich auch anders und friedlicher ginge.

Hätte die Vorstellung einen Regisseur gehabt, so hätte er ein Auge und ein Ohr auf Bassermann, das andre auf Lucie Höflich geworfen und dann entschieden, daß dieser Vater nicht diese Tochter haben, und daß man nicht zwei so wesensverwandte Gestalten neben einander in zwei so grundverschiedenen schauspielerischen Stilen spielen lassen kann. Zu Bassermann hätte besser als die Höflich die Sorma gepaßt. Die erschöpft die Schmerzensstimmung der Dichtung, indem

sie sie zu einer Elegie teils zerfließen läßt, teils stilisiert. Hilflos und hoheitsvoll zugleich steht sie vor uns. Wie verlorene Seufzer entfliehen die Worte diesem gramerstarrten Munde. Man hört sie kaum, ja, viele hört man gar nicht. Im Grunde ist auch nichts von der Gestalt getroffen — nur sind eben gewisse Bühnenwirkungen, und nicht die kleinsten, von der getreuen Wiedergabe eines Dramas, einer Dramenfigur unabhängig. Die Höflich dagegen ist, ohne es sein zu wollen, Hebbels Maria Magdalene, wie sie Goethes Gretchen war. Es wird, heute und morgen und übermorgen, möglich, obzwar schwer sein, uns ebenso tief zu erschüttern; aber unmöglich ist es, diese beiden deutschen Mädchen wahrhafter zu verkörpern. Die Höflich hat Klara Antons Mark in den Knochen, ihre stählernen Sehnen und ihre empfindlichen Nerven. Sie hat ihre zähe Leidenschaftlichkeit. Sie hat die knappe Art ihrer Keuschheit und ihre schmucklose Lyrik des Ausdrucks. Sie ist lapidar und volkstümlich-schlicht zugleich. Wenn das Licht auf sie fällt: auf das blonde Haar, das bleiche Gesicht, das schwarze Kleid, so ist das ein Anblick, dessen Zauberhaftigkeit nur noch überboten wird, sobald es in diesem Gesicht zu branden beginnt, sobald ihr Scham und Schmerz in die Augen schlagen, die Wangen färben, die Mundwinkel beben machen. Dann liegt ein Menschenherz in seiner Not nackt vor uns da und schreit lautlos um Hilfe. An andern Stellen sitzt sie, stieren Blickes, vereist und abgestorben da. Davon ist es kaum eine Steigerung, sie wimmern, schluchzen, verzweifelt ausbrechen, in fünf Tonlosigkeits- und Tonstärke-Graden eine Rettung vor Schmach und Tod erflehen zu hören, die es für sie nicht gibt. Denn um die Höflich ist die Unerbittlichkeit der Tragödie und dieser Tragödie. Was schadets schließlich, daß Hebbels Unerbittlichkeit sonst nirgends in der Aufführung zu spüren war! Wir werden si dennoch in gutem Angedenken behalten, weil sie uns diese Lucie Höflich zurückgebracht hat, die heute ebenbürtig zwischen Elsen Lehmann und Agnes Sorma steht und hoffentlich nie wieder fahnenflüchtig werden wird.

Reinhardt aber ... Wir bleiben unersättlich. Einer, der Shakespeare gewachsen ist, soll sich nicht mit englischen Dunkelmännern herumraufen, um eine gleichgültige Variéténummer freizubekommen. Er ist jetzt ganz oben: auf der Höhe seiner Kraft und auf der Höhe seiner Geltung. Selbst wenn er Kunst — und die schwierigste, unzugänglichste Kunst — macht, stürmen die Leute ihm täglich das Haus. Hat es je ein Künstler leichter gehabt, nichts als Kunst zu machen? Man braucht nicht pathetisch zu werden. Aber es ist kein Zweifel, daß nicht oft eine kulturelle Aufgabe einen bessern Mann gefunden hat, wenn der nur aufhören wollte, sich durch die Eitelkeiten dieser Welt von der Vollendung seines Werkes ablenken zu lassen.

THEATER GROSS BERLINS

Seit ein paar Tagen gibt es ein ‚Theater Groß Berlin'. Manche Leute wollen sich in einem Variété mit Rauchfreiheit, Wandelmädchen und Bars amüsieren. Dies dagegen ist das Theater, das Berlin gefehlt hat: das Theater für den Totensonntag. Man verfolgt brechenden Herzens, wie an unschuldigem Geflügel Vivisektion geübt wird; wie auf den Schlachtfeldern des Balkan bronzierte Choristen den ‚Trompeter von Vionville' und andre Schullesebuchgeschichten zu lebenden Bildern entstellen; wie Rußland schon vor Ausbruch des Krieges durch die Entsendung von Tänzerinnen Tod und Verderben gegen uns speit. Man sieht durch einen Schleier von Tränen den Künstler Pallenberg in der Gesellschaft. Man malt sich erschüttert aus, was Kadelburg seiner Köchin austeilen wird, weil sie die Posse, die er dem weltstädtischen Direktor Rosenfeld versprochen, aus Versehen für das ‚Alcazar' der Dresdener Straße gedichtet hat. Oder für das Theater am Nollendorfplatz. Aber das ist doch wohl eine übertriebene Härte gegen Kadelburgs Köchin. Denn ‚Kismet', das jetzt am Nollendorfplatz gespielt wird ... Wer einmal gehört hat, wie Kinder unter zehn Jahren zwi-

schen ‚Räuber und Indianer‘ plötzlich ein Theaterstück improvisieren, der kann sich dann ungefähr eine Vorstellung von ‚Kismet‘ machen, wenn es geistig ziemlich lückenhafte Kinder waren. Herr Charlé wird einwenden, daß es weniger auf eine Nachdenklichkeit als auf eine Augenweide abgesehen sei. Berlin brauche wieder ein Viktoriatheater oder würde es sich mindestens gefallen lassen. Sicher? Wahrscheinlich müßte dazu Herrn Charlé vor allem eins gelingen: de créer un poncif. Die alte blöde Feerie ist abgetan. Für jedermann aus dem Volke wie aus dem Volke, das sich von der Münzstraße her im Laufe der Jahre westwärts gejobbert hat und heute über Leben und Tod der berliner Theater entscheidet. Ich fürchte, daß der Tod des Tingeltangels am Nollendorfplatz unausbleiblich ist; denn schon am zweiten Abend verbot mir nichts als mein Größenwahn, mich für König Ludwig von Bayern zu halten. Kaum hoffnungsvoller gestimmt ist der Besucher des T. G. B. Diese Spottgeburt aus Apollotheater und Moulin rouge — man soll den Namen des Metropoltheaters und des Palais de danse nicht unnützlich aussprechen — beging die drollige Verwechslung: daß sie populär zu werden glaubte, wenn sie sich selbst die Initialen verlieh, mit denen das neue Berlin die wahre Popularität zu bezeichnen und zu belohnen pflegt. Ach, auch hier wird es bald Heulen und Zähneklappern geben. Diese Aussicht ist der einzige Grund, weshalb man Unternehmungen ernst nimmt, die uns nach ihren künstlerischen Leistungen so wenig angehen wie ein Schiebercafé oder die Friedrichstraße.

Woher kam diese Ungesundheit ins berliner Bühnenwesen? Halm; Lothar; Kitschmet; T. B. G.; die Entstehung des Deutschen Schauspielhauses: Skandale, von denen man früher zehn Jahre leben konnte, spielen sich heute in drei Monaten ab. Ein Krach zieht den zweiten und dritten nach sich; und über jeden wird hinterher Weh und Ach geschrien. Statt daß man sich entschließt, endlich einmal zu fragen, wer schuld ist. Nach meiner Überzeugung: die Polizei; und

nur die Polizei. Sie hat bei der Bewerbung um eine Konzession die Bedürfnisfrage und die dreifache Zuverlässigkeit des Bewerbers zu prüfen. Eins greift ins andre. Wer nämlich moralisch, finanziell und künstlerisch wirklich zuverlässig ist, plant gar kein Theater, das überflüssig wäre. Die Moral nun wird gewöhnlich erst durch die Direktionsführung beschädigt. Die Solvenz gewöhnlich auch. Aber in dem ärgsten Fall der gesamten deutschen Theatergeschichte, dem Fall des Komödienhauses, lag die Insolvenz schon bei der Gründung so klar zutage, daß die Behörde niemals die Konzession hätte erteilen dürfen. Die Rechte der Behörde gehen bis an die Grenze und über die Grenze hinaus: nach diesem Fall müssen unbedingt ihre Pflichten erweitert werden. Es kann nicht mehr genügen, daß sie feststellt, ob Geld genug vorhanden ist: sie hat künftighin festzustellen, woher das Geld stammt. Hier hätte sie erfahren, daß es nicht von Geldleuten stammte, die fast immer zu klug sind, um mehr als einen kleinen Teil ihres Vermögens zu riskieren, also fast immer so potent, um in einer Not, die nicht hoffnungslos ist, nachzuschießen. Sie hätte erfahren, daß die ungeheure Summe von dreihundertfünfundvierzigtausend Mark Schauspieler zusammengebracht hatten, die nicht nur durch den Verlust des Geldes schwer getroffen wurden, sondern vor allem durch ihre Beteiligung das Unternehmen von vornherein in Frage stellten. Die beteiligten Schauspieler taugten nichts (weshalb hätten sie sich sonst zu beteiligen brauchen?); aber obgleich für jeden von ihnen ein fähiger Schauspieler engagiert wurde, erhielten sie eine ebenso hohe oder gar höhere Gage. Das Theater, das allenfalls dreißig Schauspieler nötig hatte, zählte schließlich einundachtzig. Selbst wenn an keinem Abend ein Platz unverkauft blieb, war der Bankerott unvermeidlich. Und das hat sich die Konzessionsbehörde nicht ausrechnen können? Aber ob sie es nicht gekonnt, oder ob sie es getan und trotzdem die Konzession erteilt hat: die Fahrlässigkeit ist gleich groß.

Was schützt uns in Zukunft davor? Was muß geschehen,

damit die Verhältnisse wieder solid werden, wie sie es vor fünfzehn und noch vor zehn Jahren waren? Die Bestimmung, daß jeder Nachfolger eines verkrachten Direktors die Mitglieder zu übernehmen habe, mag für diese im Augenblick eine Wohltat sein und ist doch eine Maßregel, als ob man einen Schwindsüchtigen zwischen Fabrikschloten wohnen ließe, aber dafür sorgte, daß ihm die Hände nicht frieren. Das System ist falsch. Was eine Milde scheint, ist in Wahrheit eine Grausamkeit. Ein guter Arzt weiß, daß man nicht an Symptomen herumkuriert, wo der Entschluß zu einer Operation geboten ist. Unsre Sozialhygieniker wissen es nicht. Nach der Methode der Polizei wird ein erkranktes Theater mit Gewalt verhindert, gesund zu werden. Ein neuer Direktor, dessen Begabung auf die Tragödie geht, muß sich, wenn er diesen bestimmten Raum haben will und bezahlen kann, mit einer Schar von Operettensängern belasten (und umgekehrt), muß also eine Anzahl Menschen bei Kräften halten, ohne daß er für diese Kräfte Verwendung hat. Das ist, nationalökonomisch betrachtet, unsinnig. Daraus werden sich niemals Zustände entwickeln, die den Arbeitnehmern zugute kommen. Wohl aber werden es diese besser — auch grobpekuniär besser — haben als heute, sobald Herr von Glasenapp oder sein Nachfolger die künstlerische Zuverlässigkeit nicht mehr nur obenhin, sondern in einem strengen Sinne zur Bedingung macht. Es ist ja kein Zufall, daß noch niemals, solange in Berlin Komödie gespielt wird, ein künstlerisches Theater entzweigegangen ist. Wer ums Leben kam, hieß: Bonn, Schmieden, Halm, Lothar. Wer am Leben blieb, hieß: L'Arronge, Brahm, Reinhardt, Barnowsky. Ich glaube, daß in allen Branchen die gute Ware schließlich doch über die schlechte siegt. Ich glaube, daß die reinere Kunst allmählich auch das Geschäft konsolidiert. Und ich glaube, daß das Theater Groß Berlins genesen wird, wenn niemand mehr die Konzession erhält, der nicht auf seinem Felde echt und wahr ist.

PROFESSOR BERNHARDI

Es ist der Vorzug und der Fehler von Arthur Schnitzlers neuer Komödie, daß Professor Bernhardi kein ‚Held' bleibt, trotzdem er Gelegenheit hatte, einer zu werden. Er verweigert — Jude in einem erzkatholischen Lande! — dem Priester den Zutritt zu einer Sterbenden, damit sie von ihrem Schicksal nichts erfahre. Unheil, du bist im Zuge; und es war kein kleines Kunststück des Technikers Schnitzler, wie er dies Unheil sich hatte bereiten lassen. Gleich der erste Akt weckt das Gefühl der Sicherheit, daß der Dichter die Welt, aus der er ein Stück herausschnitzen, sein Stück herausschnitzlern will — nämlich die Welt von Ärzten, von allerlei Ärzten, und von Österreich, dem Österreich der hundert Sprachen und nicht ganz so vielen Konfessionen — bis in ihre verräterischen Winzigkeiten kennt. Es ist leicht, mit ein paar Fachausdrücken wie Sepsis, Tabes und Tumor die Atmosphäre eines Krankenhauses mitzuteilen. Weniger leicht ist es, von vierzehn Ärzten in jedem Akt diejenigen einzuführen, ohne deren Besonderheiten keine Reibung, also kein dramatischer Dialog entstünde, und diejenigen zurückzuhalten, die für die Steigerung des nächsten Aktes gebraucht werden. Schnitzler geht dabei mit einer Planmäßigkeit vor, die zu verfolgen ein Vergnügen ist. Erst allmählich lernt man dieses Ärztekollegium in all seiner Buntheit kennen: die Kleingeister und die Enthusiasten, die Dunkelmänner und die Dünkelmänner, die echten und die falschen Biederleute, die Zionisten und die Überläufer, die Antisemiten und die Misanthropen, die Choleriker und die Phlegmatiker. Selbst diese hat der Fall Bernhardi aufgestört. Wie jeder einzelne sich zu dem Falle stellt, enthüllt ihn: macht ihn verächtlich oder unerheblich oder liebenswert. Der will Bernhardi halten, jener will ihn stürzen. Die Gegensätze platzen auf einander. Es gibt in jedem Akt parlamentarische und unparlamentarische Redeschlachten, die das Interesse nicht sinken lassen, aber niemals ein Drama zustande brächten, wenn nicht auch Bernhardi von dem Gelärm in einen Kon-

flikt getrieben würde — in den Konflikt, der unvermeidlich ist: daß er an der Berechtigung seiner Handlungsweise irre wird. Dieser Konflikt erfährt im Lauf der fünf Akte mannigfache Wandlungen und Verschiebungen, Retardierungen und Aufschwellungen, ohne die er die fünf Akte gar nicht füllen könnte; und er erfährt am Ende der fünf Akte eine Schlichtung, die wahrscheinlich keinen Zuschauer befriedigt hat.

Die eine Hälfte dieser Zuschauer kam von Gutzkow und Ibsen und hatte sich nicht schlecht gefreut, mit welcher Kühnheit der Gesinnungsgenosse Thomas Stockmanns gegen jeden Zwang für die Überzeugung des freien Mannes eingetreten war, mit welch strömender Beredsamkeit der Glaubensgenosse Uriel Acostas liberale Aperçus gegen die Kirche und für die Wissenschaft geformt — und zugleich bestritten hatte, daß er das tue. Jetzt war man bitter entäuscht, daß Bernhardi unterkroch, klein beigab, sich in den Quietismus rettete. Er war fälschlich beschuldigt worden, jenem Priester an der Tür des Sterbezimmers einen Stoß vor die Brust versetzt zu haben, hatte seine zwei Monate wegen Religionsstörung abgesessen, war von seinen Anhängern im Triumph aus dem Kerker geholt worden und sah nicht ein, warum eine Krankenschwester, die sich selbst des Meineids bezichtigte, ihn bestimmen sollte, die Unbequemlichkeiten eines Berufungsverfahrens auf sich zu nehmen. Für diese Zuschauer hätte Bernhardi bis zum letzten Augenblick für ein Prinzip kämpfen müssen und keiner bessern Einsicht zugänglich sein dürfen. Wir andern aber kamen zu Schnitzler von Schnitzler selbst. Wir glaubten von vornherein nicht an die kriegerischen Gebärden dieses Bernhardi. Wir wußten, daß er am Ende „sei Ruh'" würde haben wollen. Es ist ganz österreichisch und gar nicht jüdisch, aber vielleicht die Tragik des österreichischen Juden, daß das Erbteil seines Stammes, ein alttestamentarischer Trotz, schließlich doch immer aufgeweicht wird; daß er merkt, wie es geschieht, wie Gewissen ihn feige, überlegend und scheinbar überlegen macht; daß er sich dessen schämt und seine Scham

entweder gar nicht oder nur durch künstlerische Gestaltung überwinden kann.

Solch ein Akt der Überwindung will dieses Stück eines der besten jüdischen Österreicher sein. Es ist sein Vorzug, daß man spürt, wie ernst es gemeint ist. Es ist seine Schwäche, daß eben doch ein ganz starker Kerl dazu gehört, um aus diesem Zustand der Unkraft, aus diesem schmerzlichen Zwiespalt ein Drama; ein noch stärkerer, um daraus ein Komödie zu machen. Daß eine Faust dazu gehört — eine, die zupackt, nachdem sie sich oft geballt hat. Schnitzler hat eine Hand, eine wundervoll weiche, streichelnde Hand. Wenn sich sein Arzt und sein Priester gegenüberstehen, so brechen sie beileibe nicht aus, sondern triefen von Toleranz, überbieten einander an Edelmut, bereiten uns eine aesthetische Freude durch die Bereitschaft ihrer Argumente, die Geschmeidigkeit ihres Esprits, die vollendete Höflichkeit ihrer Umgangsformen. Der eine bezeichnet nach zahlreichen Anläufen mit der christlichen Sanftmut, die seinem Rocke ziemt, den andern als — also wirklich: als vermessen. Wär' ers doch! Dieser Bernhardi ist nur primitiv. Wir sehen, daß er Arzt und Jude und Wiener ist und zuerst protestiert, zuletzt resigniert. Das ist alles. Der Mann hat seinen Beruf, seine Abstammung und seine Wahlheimat — aber wo sind seine Nerven? Er schreitet oder gleitet von einer schönen Würde zu einer schönen Wurschtigkeit — aber wo sind die Züge seines Wesens, durch die er uns trotzdem reizvoll würde? Was also ist er? Ein Titelheld. Der Mittelpunkt — wenn auch nicht gerade die Seele — eines ungemein geschickten Theaterstücks, das zwar keine Längen hat, weil man ja von Anfang bis zu Ende diesem spöttischen, kultivierten, funkelnden Gerede gespannt zuhört, das aber von einer ungeheuern Länge ist, weil das Ergebnis den Aufwand nicht lohnt. O, du mein Österreich! Du hast das Glück (oder das Unglück), daß deine Ankläger deine Opfer sind. Daß deine Satiriker, statt grimmig zu lachen, ironisch lächeln. Daß sie witzig flackern, statt verzehrend zu flammen. Daß sie statt aufschreckender Streitschriften be-

ruhigende Theaterstücke verfassen, deren Gefährlichkeit du überschätzest, wenn du sie verbietest.

Aber so kam Berlin und das Kleine Theater zu der Uraufführung, über die wenig zu sagen ist, wenn man nicht jedem der zwanzig Darsteller besonders bescheinigen will, daß er seinen Arzt, seinen Minister, seinen Hofrat, seinen Rechtsanwalt, seinen Priester, seinen Journalisten, seine Krankenschwester ganz oder nahezu vollkommen gestaltet hat. Höchstens ist Herr Bruno Decarli herauszuheben: weil ihm vor ein paar Jahren im Lessingtheater offenbar Unrecht geschehen ist, und weil er die Klugheit, Feinheit und Kraft fast aller seiner Kollegen in der größten Rolle bewährte. Schnitzlers Stück ist wahrhaftig nichts weniger als langweilig. Aber auch ein langweiliges Stück müßte seine Schrecken durch den Regisseur verlieren, der hier eine solche Fülle der Gesichter so belustigend von einander unterschieden hat.

OTTO BRAHM

Während im Kleinen Theater ‚Professor Bernhardi' gespielt wurde, starb der Mann, durch den wir Berliner Schnitzlers Dramen vom ersten bis zum vorletzten kennen gelernt haben: Otto Brahm. Er starb in dem Augenblick, wo auf der Bühne ausgesprochen wurde, daß es nichts Höheres gibt, als sein Ziel im Auge zu behalten, sein Werk sich nicht entwinden zu lassen. Brahm hat nicht — er hatte sein Ziel erreicht, sein Werk vollbracht. Wo lag dieses Ziel, was war dieses Werk? Er begann, aus Liebe zu einer einfachen, harten, den Lebenskampf streng abschildernden, treu abspiegelnden Kunst, 1880: Ibsen, 1889: Hauptmann zu propagieren, und hatte bis 1912 dreizehn Dramen von Ibsen, zweiundzwanzig, also sämtliche Dramen von Hauptmann gespielt. Sein literarisches Glaubensbekenntnis war und blieb das Wort Wilhelm Scherers: „Alle Poesie ist Stümperei, welche nicht das umgebende, augenfällige, greifbare, fühlbare Leben zu gestalten weiß". Er bekämpfte von

1880 an, zu Gunsten des gefundenen ausländischen und des gesuchten deutschen Zeitdramatikers, alles, was über⸗lebt war und abgetan, den Schlendrian und die Schablone, die Lüge in jeglicher Gestalt. Er war darin nicht der Erste und nicht der Selbständigste, aber er war der Eifrigste und der Konsequenteste. Er wußte, was er wollte, was er sollte, was er durfte, was er konnte. Er leitete von 1889 an, fast monarchisch, als unentwegter Parteimann, als energischer Theatermann und als tüchtiger Geschäftsmann die Freie Bühne und führte sie durch seine Gewandtheit und seine Unerschrockenheit zu Siegen, die für deutsche Dramenkunst und deutsche Schauspielkunst von gleich entscheidender Be⸗deutung wurden. In dem Maße, wie beide Künste auf ein⸗ander angewiesen sind. Die Dramenkunst, wofern sie sich nicht mit einem Buchdasein begnügen will, hängt ja ab von dem Entwicklungsgrade der Schauspielkunst, und die Schau⸗spielkunst, wofern sie sich nicht mit der Schaustellung äußerer Mittel und seelenleerer Kniffe zufrieden gibt, hängt ab von der zunehmenden Verinnerlichung der Dramenkunst. Wo im Drama Stoffe aus dem Leben mit realistischen Kunstmitteln bezwungen werden, mußten in der Darstellung das steifleinene Gehaben und die gespreizte Pathetik der Konvention vor der Bescheidenheit der Natur und der über⸗zeugenden Sprache eines menschlichen Gefühls weichen. Es fand sich ein Fähnlein von Schauspielern, deren Kraft mit ihrer Umgebung verquickt war, und die einfachen Empfin⸗dungen den überzeugendsten Ausdruck gaben. Das war die Schauspielkunst, die Brahm meinte. Aber ihr Wachstum war in Frage gestellt, wenn diese echten Menschengestalter immer nur zu einer Mittagsvorstellung zusammengetrommelt, wenn sie nicht auf einen Fleck versammelt und ohne jede unkünstlerische Ablenkung in den Dienst Ibsens und Haupt⸗manns, in den Dienst einer positivistischen, lebenswahren Kunst gestellt wurden. Die Entwicklung drängte zu einer Zusammenfassung aller der Faktoren, die diese Kunst übten, und Brahm übernahm 1894 das Deutsche Theater. Als er

zehn Jahre später ans Friedrich-Karl-Ufer übersiedelte, vollzog sich nichts als ein Wechsel des Lokals.

In diesen achtzehn Jahren ist Brahm nicht allen Träumen seiner Jugend, aber den Grundsätzen treu geblieben, die er für sich selber aufstellen zu müssen geglaubt hat, um sich als Leiter eines großen berliner Theaters zu behaupten. Er hat vom ersten bis zum letzten Tage Ibsen und Hauptmann — und er hat im ersten Jahr Hugo Lubliner, im letzten Leo Birinski und zwischendurch Sudermann, Fulda, Dreyer und sogar Skowronnek gespielt. Zwei Seelen wohnten, ach, in seiner Brust: eine Kunst- und eine Kassenseele. Es war Brahms Glück und, in doppeltem Sinne, sein Verdienst, ein paar Autoren zu finden, die entweder der einen oder der andern und manchmal sogar beiden Seelen zugleich Futter gaben. In der Wahl seiner Zugstücklieferanten wurde er von Jahr zu Jahr weniger heikel; aber es blieb ihm wichtig, ob die gewisse ideale Forderung, die für ihn eine realistische Forderung war, aufrecht erhalten werden konnte. Nach dieser Forderung bewegte sich das Repertoire im immer gleichen Kreise. „Hier wird nach den Regeln nur eingelassen." Wenn die Autoren des Kreises sich zu ihrer eigenen Erholung ins Märchenland zu retten suchten, so wurden auch diese Stücke aufgeführt, weil sie von diesen Autoren stammten. Denn einem Autor, dem es einmal geglückt war, folgte man lieber bis zur Erschöpfung, als daß man es mit einem Neuling wagte. Das ging freilich bloß solange, bis die europäische Dramatik über das enge Dogma der Freien Bühne hinausgewachsen war. Der Tag erschien. Brahm rührte sich nicht. Da drohte er gänzlich überholt zu werden; und nun machte er die ‚Entwicklung' notgedrungen, also ohne Überzeugung, höchstens jedes Jahr einmal und mit bemerkenswerter Ungeschicklichkeit mit. Er hatte die sicherste Hand, diejenigen Werke des dramatischen Nachwuchses herauszugreifen, die keine Bühnenaussichten hatten, und wer seine Tollkühnheit überschätzte, mochte in solchen Fällen argwöhnen, daß er die ganze unbequeme Richtung,

koste es ihn noch so viel Zeit, Kraft und Geld, um ihr junges Ansehen bringen wolle. Seine Antipathie gegen bestimmte Dichter ging bis zum Starrsinn. Daß zu diesen auch das einzige Genie unter den Dramatikern der Zeit gehörte, daß Brahm in seinen achzehn Jahren sich von August Strindberg völlig fern gehalten hat: das klänge wie eine boshafte Erfindung, wenn es nicht zur Genüge erklärt würde durch die begründete Furcht des Ibsen-Apostels, am Ende seinen Norweger durch den unvergleichlich größern Schweden im Preise zu drücken. Bis Ibsen reichte es; bis zu dem Ibsen, der beim ‚Bund der Jugend' anfängt. Ich schildere zu Brahms Gedächtnis, wie er Ibsen gespielt, und glaube, daß daraus hervorgeht, was er für die deutsche Bühne bedeutet hat.

* * *

DER BUND DER JUGEND

Man wird wie von einem Wirbelschwank mitweggerissen und besinnt sich frühestens am nächsten Morgen auf sein weitaus schlechteres Ich, den Kritiker. Da nimmt man denn die Teile in die Hand. Was der Techniker Ibsen überkommen, und was er geschaffen hat. Was dem Charakteristiker Ibsen mißlungen, und was ihm geglückt ist. Was der Ethiker Ibsen nachgesprochen, und was er gelehrt hat. In allen diesen Eigenschaften steht der einundvierzigjährige Dichter ziemlich unentschlossen zwischen den zwei Welten seiner Herkunft aus der Konvention und seiner revolutionären Zukunft. Es wetterleuchtet, aber es bleibt noch nicht hell. Die Tugend setzt sich am Ende breit an den Tisch, und es ist, als ob Ibsen sich nachträglich selber über seine moralisierende Weltbetrachtung lustig machte, wenn er im ‚Volksfeind' zwischendurch mitteilen läßt, daß der schmählich abgeführte Stensgård doch noch Stiftsamtmann geworden ist. Daneben wird schon im ‚Bund der Jugend' leise der Komplex von Motiven angerührt, die später weit über eine scheingerechte Abwägung von Schuld und Sühne hinaus zu den tiefsten Fragen der Freiheit des Christenmenschen führen sollten.

Daß hier der Keim der ‚Nora' zu suchen ist, zögert man fast zu wiederholen. Nicht ganz so oft ist dagegen festgestellt worden, wie groß die Verwandtschaft zwischen Stensgård und Hjalmar Ekdal ist oder vielleicht bloß zu sein scheint, wenn Bassermann beide Figuren spielt. Viel auffallender als diese Ähnlichkeit mit dem ältern Ibsen ist ja auch die Abhängigkeit von dem jüngern Dumas, von Scribe und, vor allen, von Augier, dessen Giboyer auf Stensgårds Treiben mit einem heitern, auf Stensgårds Niederlage mit einem nassen Vaterauge blicken würde. Sollte es übrigens wahr sein, daß wir uns diesen Franzosen heute nur noch gefallen lassen, wenn er in nordischer Verkleidung kommt? Das große Publikum hat sicherlich aufrichtiger Ibsens Eierschalen als sein junges Gefieder akklamiert, und wir andern, die rechnerisches Raffinement so leicht nicht einfängt, wir wären schließlich in der Lage, es artistisch zu bewundern. Denn an und für sich ist dieses Raffinement bei Augier bewundernswerter als bei Ibsen, dem eben sein Dichtertum doch hin und wieder das Konzept verdirbt. Er ist noch nicht geübt genug, die Handlung mit Charakteristik zu durchdringen (oder umgekehrt), und läßt den Vorgang unbesorgt zerflattern, wo ihn die Wiedergabe menschlicher Besonderheiten mächtiger reizt. Aber er ist auch ohne den Vorwand poetischer Verhinderungen einfach ein schlechterer Handwerker oder, was dasselbe ist, ein geflissentlicherer Realist, der das ganze breite Um und Auf der Alltäglichkeit auf die Bühne zu schleppen lediglich darum für nötig hält, weil die Wirklichkeit so und nicht anders ist, und der doch daneben eines wahren Rattenkönigs von Verwechslungen und Mißverständnissen nicht entraten zu können glaubt, weil das Theater seiner Zeit so und nicht anders war. Ach, das Theater und was auf dem Theater wirkt, hat sich inzwischen so wenig geändert, daß Giboyer und Rabagas und alle ihre Geistesverwandten die fröhlichste Urständ feiern würden, wenn ihnen einer nur die Liebe und das praktische Verständnis angedeihen ließe, die Brahm für seinen handfesten Ibsen einzusetzen hat.

Das ist nämlich das Geheimnis dieser Aufführung und ihres überraschenden Erfolges, daß den Ibsenapostel Brahm die Pietät nicht zaghaft und den Theaterdirektor die Unbekümmertheit nicht geschmacklos gemacht hat. Er hat zunächst kreuz und quer gestrichen, ohne edlere Teile zu verletzen, und er hat den immer noch höchst umfangreichen Rest in ein Tempo gesetzt, das man bisher bei Kadelburg für angemessen, bei Ibsen aber nicht einmal für möglich gehalten hat. Unsre Nerven werden unwillkürlich zu behenderm Erfassen aufgerufen, und es ist gar kein Zweifel, daß dem beschwingten Blut Verwicklungen durchsichtig werden, die unserm trägen Blute undurchdringlich wären. Dem Auge wieder wird durch das Kostüm der Zeit geschmeichelt. Diese captatio ist unwiderstehlich. Blümerante Krinoline und großkarierter Schwalbenschwanz, dräuender Vatermörder und langbebänderte Schute, tabakbrauner Schoßrock und blausamtener Ärmelaufschlag, gelbseidene Phantasieweste und kühnwehende Halsbinde, mausgrauer Riesenzylinder und spiegelblanker Schnabelschuh: das ist tonlose Musik, wie sie suggestiver nicht zu denken ist. Wenn jetzt noch ein Fähnlein von Schauspielern nicht allein fähig ist, sich durch diese schönen Kleider zu Leuten machen zu lassen, sondern den charakteristischen Witz des Dichters zu beleben, die bloßen Umrisse von Gestalten auszufüllen, die ärgsten Übertreibungen abzuschleifen, sich also in aller Lustspiel-, ja selbst Possenlaune alle Menschlichkeit zu wahren — dann wird das Ergebnis eben eine so frische und fröhliche Aufführung sein, wie man sie bei Brahm sehen kann.

Damit soll keineswegs gesagt sein, daß der erstrebte Ausgleich zwischen Bühnengegenwart und Ibsenvergangenheit in jeder Einzelheit geglückt ist. Von fünfzehn Figuren wird wohl die und jene blaß oder schief geraten müssen. Oder noch schlimmer. Der Hüttenarzt Fjeldbo, dessen räsonnierende Stellung im Stück konventionell ist, und dessen Handlungsweise allenfalls mannhaft scheint, ist bei einem neuen Herrn mit dämonisch schwarz geschminkten Augen und

einer zugleich kraftvollen und süßen Kehlklaviatur vollends verraten und verkauft. Das wird sich in Brahms Ensemble nicht halten. Auf der weiblichen Seite ist das empfindlichste Manko die gute mannstolle Madame Rundholm, für die sich die Lehmann nicht hätte zu schade finden dürfen. Die Rolle sieht nur undankbar aus, wenn man sie mit unzureichender Phantasie liest, oder wenn Frau Eberty sie spielt. Im ernstern Teil versagt ebenso vollständig, als Urform der Nora, Frau Orloff, die ja gerade zu einer Spielpuppe wie geschaffen ist und mit Ausbrüchen der Emanzipationssucht wenig Glauben findet. Der zweiten Gruppe von vier jugendlichen Gestalten geht es wie mittelmäßigen Söhnen und Töchtern dieser Erde. Die ältere Generation ist bei Brahm immer die originellere und stärkere. Dabei brauchen die Darsteller nicht einmal selber alt, sondern nur für ältere Rollen geeignet zu sein. Herr Meinhard ist aber diesmal für seinen alten Kauz nicht geeignet genug. Sein Daniel Heire sät die Zwietracht, an der er seine infernalische Freude hat, zu jugendlich-zapplig, im Ton zu gutartig und ohne den Hintergrund eines Schicksals. Als Hans Pagay diesen Heire vor sieben Jahren in Neumann-Hofers Lessingtheater spielte, war er der Mittelpunkt der Aufführung. Diesmal ist beinahe Aslaksen wichtiger. Herr Forest unterscheidet diese subalterne Seele von andern durch einen werfenden Gang und ein rötlich-schwammiges Gesicht, dem man es ansieht, daß es sich öfter in kummervollen als in freudereichen Nächten über das Schnapsglas gebeugt hat. Herr Reicher hat als Lundestad keine so ausgiebige Gelegenheit. Aber es erweckt doch Zutrauen zu dem Ausgang des Stücks, daß ein so fester Mann es ist, der die Geschicke lenkt. Ähnlich zuverlässig ist Herr Marr nur, wenn er möglichst primitiv, ja ungeschlacht sein kann. Wie in der Szene seines Monsen mit dem Kammerherrn Bratsberg äußerste Derbheit und äußerste Feinheit aneinandergeraten und dennoch einen guten Klang geben, das ist beinahe sinnbildlich für den Stil der ganzen Aufführung, in der sich im großen

überall das Strenge mit dem Zarten, das Starke mit dem Milden paart. Innerhalb einer einzelnen Gestaltung ist das erschöpfend nur der Fall bei dem Bratsberg von Oscar Sauer, der den aristokratischen Simpel höchstens ein bißchen zu intelligent werden läßt, und bei Bassermanns Stensgård, der gar nicht sonderlich kompliziert und vielleicht darum um so überzeugender geworden ist. Die Elemente seines Erfolgs? Eine rollende Suada, ein hübsches Gesicht, ein müheloser Charme und eine versöhnende Naivität. Dieser harmlose Hochstapler glaubt nämlich alles, was er sagt, und sagt nur, was er im Augenblick glaubt. Sein Siegeslauf beleuchtet die Dummheit dieser Krähwinkler, die doch schon aus sich selber intensiv genug gestrahlt hatte, doppelt grell. Es schadet gar nichts, daß Bassermann, so lange er ein Gefühl der Überlegenheit sich leisten kann, manchmal weniger die Rolle zu spielen, als mit der Rolle zu spielen scheint. Es verstärkt nur den Ton von echter Komödienhaftigkeit, der dieser Aufführung ihre Leichtigkeit und damit ihren kräftigsten Reiz verleiht.

*

DIE STÜTZEN DER GESELLSCHAFT

Das Stück war immer seiner Wirkung sicher. Es ist ihrer heute ganz besonders sicher. Die Leute empfinden es nachgerade als unleidlichen Zwang, Ibsens Altersdramen und die geistig feinen, aber dünnen Erzeugnisse seiner Epigonen bewundern zu sollen. Sie wollen wieder regelrecht, durch Handlung, nicht durch Seelenanalyse, gespannt, gepackt und aufgeregt werden. Ein tröstlicher Ausgang macht das Glück vollkommen. Nur ist es heut nicht mehr ganz gleichgültig, ob dieser Ausgang durch einen Charakterbruch oder auf menschenmögliche Weise herbeigeführt wird. Soviel Psychologie hat man inzwischen doch gelernt, um sich nicht fürder still und brav mit jeder Wendung durch Gottes Fügung abzufinden. Das ist Bassermanns entscheidender Anteil am neuen Triumphalerfolg der alten ‚Stützen': er hat die Theaterfigur

des Konsuls Bernick als Lebewesen gesehen und hat sie so kräftig und deutlich wieder auf die Bühne gestellt, daß auch der Gröbste sie erfassen kann.

Zu solcher Einheit bringens von den übrigen Darstellern nur wenige. Ein paar sind ganz unmöglich. An Frauen hat Brahm noch immer bittere Not. Dina Dorf dürfte nicht so erschreckend leer, Tante Martha in ihrer unendlichen Liebe und Güte nicht so betrübend blaß wegkommen. Betty Bernick hat schon mehr Gesicht, das Kaffeekränzchen ist drastisch genug, und die Männer lassen alles, was sie der Dichtung vorenthalten, dem Theaterstück zugute kommen. Dieser Hilmar Tönnesen ist kein leisumschatteter Vorläufer des größern Hjalmar, sondern dankbare Charge; Rörlund kein kleiner norwegischer Predigtamtskandidat, sondern dessen bewußte Karikatur. Über beide wird herzlich gelacht, und so sind sie entschuldigt. Der Ibsen der ‚Stützen' war wahrhaftig auch nicht wählerisch. Es ist ibsenscher, diesem Kompromißstück alle erlaubten Effekte abzugewinnen, als jedes Tierlein so intim auszutuschen, wie es uns durch seine Nachfolgerschaft in der ibsenschen Menagerie geworden ist. Johann Tönnesen und Prokurist Krap haben die Bühnenphysiognomie, die sie haben können und sollen, und Schiffsbaumeister Aune hat noch etwas mehr, weil er Oscar Sauers großer Menschlichkeit zugefallen ist. Es ist wirklich eine runde, schlagende Vorstellung, an deren Lücken und Mängel überhaupt zu denken Undankbarkeit wird, sobald die Rede auf die Lehmann kommt. Diese Lona Hessel strahlt von innerer Sonne, von Schönheit der Seele und einer unverwelklichen Jugend des Herzens. In dieser Frau ist das Liebesleben nicht getötet, sondern nur in Mütterlichkeit verwandelt worden. Mütterlichkeit liegt in ihren schnellen, schützenden Bewegungen, in ihren Augen, um ihren Mund, wenn ihrem großen Jungen Unrecht wird. Ihr Humor, ihre Schlagfertigkeit, ihre schneidende Ironie geben ihrer Gefühlsweichheit ein Rückgrat. Ihre bloße ermutigende und beglückende Anwesenheit verleiht der optimistischen Friedlichkeit des Schlusses eine Gewähr, die ihr sonst gefehlt hat.

Daß diese Else Hessel oder Lona Lehmann ihren Karsten Bernick einmal geliebt hat und eigentlich noch liebt, erleichtert es Bassermann, den Konsul zu ‚retten'. Sonst ist Bernick ein recht gewöhnlicher Schuft, dem erst die zwingenden Ereignisse die Larve vom Gesicht reißen. Da ist es denn freilich nicht möglich, an eine Besserung des Bösewichts zu glauben. Bassermann deutet von vornherein durch einen Blick, ein Stocken der Rede, ein Ermatten des Körpers an, daß ihm Gewissensbisse nicht fremd sind. Aber kann er denn zurück? Und für wen lohnt es denn, die Wahrheit zu gestehen? Sein Leben ist inhaltslos. Er hat schwerlich die ganze Schuld. Auch an ihm mag lieblos gehandelt worden sein. Er ist nicht ohne Zartheit. Wer es nicht schon früher bemerkt hat, der hört es an dem Ton, in dem dieser Bernick vor dem Bekenntnis seine Frau bittet, jetzt ihre Fassung zu bewahren. In der Tat gelingt es Bassermann, aus dem grobdrähtigen Bernick einen unselig verstrickten Mann zu machen. Es braucht nur eine treue, tapfere und starke Hand die Fesseln zu durchhauen: dann ist ein Erlebnis wie die Angst um Olaf ziemlich überflüssig, dann ist Karsten Bernick unter allen Umständen für den Rest seines Lebens befreit. Wie Bassermann diese psychologische Entwicklung anlegt, steigert und ausklingen läßt, das wäre noch bewundernswerter, wenn er auf das volle Verständnis der dickfelligsten Zuschauer verzichtete. Auch ohne daß sich eine Lippe förmlich viehisch vorschiebt, daß sich ein ganzer Menschenmund zur Raubtierschnauze formt, daß Augen verglasen und sämtliche Symptome des Verfolgungswahnsinns sichtbar werden, auch ohne diese Künste muß es einem Künstler wie Bassermann möglich sein, sein Innerstes nach außen zu kehren.

*

EIN PUPPENHEIM

‚Ein Puppenheim' oder ‚Nora', wie wir, gegen Ibsen, immer gesagt haben. Das Lessingtheater hat den ursprünglichen Titel — wenn auch nicht auf dem Zettel, so doch in seiner Aufführung wiederhergestellt. Es ist der dritte Abend des Ibsen-

zyklus, den der dreißigjährige Brahm der deutschen Bühne gewünscht hat, und den der Fünfzigjährige ihr gibt. Wem schien ‚Nora' nicht längst von der Auszehrung befallen? Die Künstlichkeit der Fabel, die Antiquiertheit einer Komm-und-Geh-Technik, die Programmatik des Schlußaktes: das alles fraß um sich und fand an dem dichterischen Rückgrat des Stückes nicht genügend Widerstand. Was blieb? Eine Rolle, die durch alle Lande getragen wurde, und um derentwillen sich auch der Titel schnell veränderte. Man war sehr bescheiden: denn selbst von dieser Rolle blieb die Hälfte unerfüllt. Entweder wurde aus dem echten Singvögelchen eine unechte Emanzipierte, oder die echte Emanzipierte war zuvor ein unechtes Singvögelchen gewesen. Erst die reife Sorma heilte den Norabruch. Eine Sehenswürdigkeit. Dieser Nora ist der Beruf zum vollen Menschentum von Anfang an aufgeprägt. Ihre Empfindungen, die sich neckisch, tändelnd und tirilierend äußern, haben einen Unterton von solcher Stärke, daß der Irrtum ihrer Ehe und das unerbittlich jähe Ende dieser Ehe als Naturnotwendigkeiten gleichermaßen verständlich werden. Was sie nämlich tut, tut sie ganz. Sie liebt ihren Mann mit jener großen Liebe, die blind macht. Als sie aber sehend wird, sieht sie auch alles und handelt danach. Zwischen diesen Polen liegt für die Sorma das Reich einer wahrhaft poetischen Schauspielkunst. Da kann sie in fieberischer Ekstase umhergehen, umherschwirren, unhertanzen. Sie ist wie erhöht, wie vervielfältigt in diesem Rausch der Glückserwartung. Er macht sie förmlich produktiv. Er entbindet ihre latente Genialität. Bei so gesteigerten Gemütszuständen mögen selbst in einer Frau die Gedanken erwachen, aus denen wir bisher immer nur Henrik Ibsen gehört hatten. Dann ist es aber auch nicht mehr eine solche Ungeheuerlichkeit, daß sie ihre Kinder hintansetzt. Sie ist schon durch die Siegesfreude über die erkämpfte neue Moral vor jeder weichen Regung geschützt. Die Sorma wird an dieser Stelle unheimlich ehern. Das ist an sich nichts, was andre Noren nicht auch träfen. Aber hier ist es von unvergleichlich tieferer Wirkung, weil es frei von

jedem abstrakten Frauenrechtlertum und durch eine große Linie mit dem Anfang dieser Nora verknüpft ist. Die Sorma erlangt für sich die Fiktion einer Einheit, neben der das verwesende Stück mitsamt einem dürftigen Ensemble gleichgültig wird.

Im Lessingtheater unterstehen starke schauspielerische Persönlichkeiten einer Leitung, deren Sinn auf die möglichst sachgetreue Ausprägung dramatischer Dichtungen durch ein möglichst selbstvergessenes Ensemble gerichtet ist. Das Ideal wird erreicht, wenn die Zahl der Persönlichkeiten zulangt, und wenn sie alle auf den richtigen Platz gekommen sind. Oder besser: auf den richtigsten Platz. Bassermann, zum Beispiel, hat früher auch den Rank und den Günther vollendet gespielt und würde heute diesen Rollen ebensowenig schuldig bleiben. Brahms guter Einfall war es vor Jahren, ihm den Helmer zuzuweisen. Damit ist schon damals der Schwerpunkt der Vorstellung zurechtgeschoben worden. Jetzt haben ihr ein paar Neubesetzungen obendrein das wundervollste Gleichgewicht gegeben. Man vermißt höchstens, wo doch einmal aufgefrischt wurde, für Christine Linden die Lehmann. Aber vielleicht hätte sie der subalternen Figur unwillkürlich zuviel Glanz mitgeteilt. Fräulein Sussin lenkt nicht ab. Sie ist angenehm einfach, von allen guten Traditionen dieses Hauses gegängelt, und da ihr Günther jetzt bei Reicher ist, so hat das Stück im Stück eine Fülle, die da Leben vortäuscht, wo es von den übelsten Resten der larmoyanten Komödie muffelt. Reicher ist in solchen Fällen wirklich unschätzbar. Er bringt durch ein vergrämtes Gesicht, durch einen klagend-anklagenden Ton, ja, durch Äußerlichkeiten wie das Futter eines Mantels eine tendenziösen Zug herein, der nahe daran ist, Selbstzweck zu werden, aber stets durch des Schauspielers Takt oder die Aufmerksamkeit der Regie oder auch durch die teils ebenbürtige, teils überlegene Kraft der Mitspieler davor bewahrt wird. Doktor Rank ist Sauer. Nun, das bedeutet: eine unmaterielle Gestaltung, die umso tiefer bezwingt, je visionärer sie entgleitet. Die unendliche Milde dieser nach

innen gekehrten Augen und dieser entfernten Stimme ist wie leiseSphärenmusik. Gibt es jemand, dem sie eintönig werden könnte? Sauer scheint es zu fürchten und belebt darum den dritten Akt durch ein Kunststück, das ich noch von keinem Rank gesehen habe, obwohl es im Buche steht, und das freilich bei ihm viel mehr als ein Kunststück wird. Er deutet den Rausch an, den Nora an ihm bemerkt, und schafft sich damit, auf die behutsamste, die bewundernswerteste Art, eine Entrücktheit, die bald Ranks dauernder Zustand sein wird. Nur ein verzweifeltes, fast irres Lachen erinnert daran, daß er vorläufig noch den wolkigen Hintergrund für das sonnenhelle Glück des Puppenheims abgibt.

Darin ist Nora die Puppe und Helmer der Herr. Bassermann reißt das Stück wie mit einer weit ausholenden und unfehlbar packenden Pranke an sich. Es ist ein beängstigend verwegener, aber ein köstlicher Anblick. In einem andern Hause würde mit solcher Eigenmächtigkeit ein Virtuosentum stabiliert werden, das für Drama und Ensemble gleich gefährlich wäre. Hier wird Bassermanns sicherlich selbständige Auffassung in eine Form gebracht, die niemals die Grenze überschreitet. Die Regie hat aber auch darum keinen Grund, sich aufzulehnen, weil für diese Nora kein besserer Partner gedacht werden kann. Bei einem andern Helmer wäre die Triesch in den ersten Akten oder doch im ersten eine Peinlichkeit. Eine Krähe, keine Lerche. Hier achtet man anfangs zu wenig auf sie, um Poesie und Wärme sonderlich zu entbehren. Nicht die Frau interessiert, sondern die Manier, auf die ihr Mann mit ihr umgeht. Wenn er nicht so preußisch aussähe und aus allen Poren Korrektheit sprühte, müßte man ihn für einen orientalischen Despoten halten. Er pfeift der Mutter seiner Kinder wie einem Hunde und findet gar nichts dabei. Sie aber auch nicht. Sein blühender Egoismus hat dieses Verhältnis zu ihrer kindlichen Hilflosigkeit geschaffen, und beide plätschern mit geschlossenen Augen drin herum, bis es auf einmal gräßlich tagt. Das Erwachen ist eine schauspielerische Herrlichkeit. Hier kommt der Triesch alles zu-

gute: ihre artistische Intelligenz, ihre nervöse Energie, ihr dunkler Schrei, vor dem das Puppenheim in Trümmer fällt, nicht um sie, sondern um Helmer zu begraben. Zuvor enthüllt er, in der schwersten, in der ersten schweren Stunde seines Lebens, sein ganzes Herz, und die Schamlosigkeit, mit der Bassermann das tut, ist, wie die Voraussetzung aller großen Kunst, so die Erklärung seiner außerordentlichen Wirkung. Man sieht einen Menschen, aller Hüllen, Masken, Schminken entblößt, splitterfasernackt. Er winselt und schlottert und bricht zusammen, und so gleichgültig oder verächtlich er einem bis dahin gewesen ist: hier faßt einen doch, ob man will oder nicht, der Jammer jeder Kreatur mit tragischer Furcht und tragischem Mitleid.

*

GESPENSTER

Es ist, natürlich, kein Theater — jener schöne Schein, für welchen selbst in seinen literarisch unbestreitbarsten Ausprägungen Brahm niemals Sinn gehabt hat. Es ist auch nicht mehr jene Lebensnachahmung, die er in seinen Anfängen erstrebte — jene nichts weniger als schöne Wahrheit, die den gewöhnlichsten Personen beizubringen war, wofern sie nur den Ton und Gang von Heiden, Christen oder Menschen mitbekommen hatten. Aus diesem zuverlässigen Naturalismus, der dem Beschauer die bescheidenen Dienste jedes Spiegels tat, ist eine Kunst geworden, deren wunderbare Eigentümlichkeit es ist: sich keinen Schritt vom Leben zu entfernen und es doch festlich zu erhöhen, zu vertiefen, ja geradezu noch lebenswahrer zu gestalten. Das klingt nur paradox. Vor solcher Vorstellung stellt sich das Gefühl ein, als hätten unter den ungezählten Larven, die das Haus erfüllen, einzig die Mimen eine Menschenbrust; als spiele sich hier unten eine lästige Komödie leerer gesellschaftlicher Konventionen ab, während da oben um alle wesentlichen Fragen unsrer Existenz das heiße Herzblut fließt. Am ersten Abend ist der Widerspruch nicht auszuhalten. Am vierten Abend

kann er nicht empfindlich werden, weil die Theaterstadt Berlin für Feierstunden dieser Art noch nicht viel übrig hat und Individuen so überwältigenden Kalibers, wie Sauer, Bassermann und Else Lehmann, mit Vorliebe sich selber überläßt. Unabgelenkt sucht man der Wirkung auf den Grund zu kommen.

An andrer Stelle ist der Regisseur so mächtig, daß er den Schauspieler gewissermaßen nur benutzt. Für diese Bühne ist der Mensch im Schauspieler das Maß der Dinge. Es würde ihr am Ende auch gelingen, die trübe Regenstimmung zu erzeugen, die Lederseelen nicht entbehren wollen, und den Asylbrand auszuschmücken, der angeblich zu dürftig ausgefallen ist. Doch sie verschmäht dergleichen. Es ist ihr wenig dran gelegen, durch szenische Bemühungen die Luftschicht herzustellen, in der die Vorgänge des Dramas sich entwickeln. Sie weiß, daß mit dem bloßen, blühend reichen Dasein ihrer drei, vier auserwählten Menschlichkeiten das dichterische Ziel schon halb erreicht ist; daß diese kleine große Schar nur noch mit ganzem Herzen und mit ganzer Seele in den Gefühlskreis Ibsens einzudringen braucht, um außer seinen Worten alles das emporzufördern, was zwischen diesen Worten und um sie herum die Illusion des Lebens unterstützt und steigert. Es ist nicht zu beurteilen, wie weit ein Regisseur dabei vermittelt oder etwa führt. Wenn man zurückdenkt, um wie vieles schwächer demselben Regisseur bei andrer Besetzung dasselbe Werk geraten ist, neigt man dazu, die Schauspieler allein zu krönen. Doch möglich wäre immerhin, daß gerade die Verschiedenheit und Neugruppierung des Ensembles auch die Regie befruchtet hat. Gleichviel: die Evidenz der künstlerischen Wirklichkeit ist diesmal ungeheuer. Der Folgerichtigkeit des strengen Dichters entspricht die ehrfurchtsvolle Sachlichkeit schauspielerischer Genien. Ihm ist kein Wort und ihnen keine Geste, keine Miene, für mich auch nicht ein Tonfall abzumarkten. Es ist sehr unwahrscheinlich, daß Theaterspieler jemals weniger geben, als sie haben? Es ist unzweifelhaft, daß jeder

so ist, wie er, nach der Verkündigung von Sibyllen und Propheten, sein muß? Und es ist darum törichte Vermessenheit, wenn Rezensente Ix den Mimen Ypsilon zusammenschimpft, weil der ihm nicht sein obendrein noch falsches Ideal der Rolle Z erfüllt? Dann trifft es sich hier einmal glücklich, daß fünf Darsteller fünf menschenähnliche Gebilde entweder so gestalten, wie ich sie von jeher angesehen habe, oder mich doch dazu bewegen, sie bis auf weiteres aus ihren Augen anzusehen.

Fräulein Ida Wüst ist als Regine Engstrand gemein genug, kokett genug, ist angefressen und gezeichnet, aber nicht ohne einen Schimmer jenes Reizes, der den Hauptmann Alving, ihren Vater, einst verführerisch gemacht hat. Der Organismus ihres falschen Vaters Jacob ist durch Alkohol vergiftet. Davon ist Reichers Stimme gröhlend langsam und sein Gehirn, das ihm durchs schwere Leben helfen muß, geschmeidig. Auf diesem Gegensatz ruht der Humor der saftvollen, umfassenden Gestaltung, der wie ein Lichtblick in der Finsternis des Hauses Alving ist. In diesem Hause ist Bassermanns zurückgekehrter Sohn zugleich die Lösung eines mimischen Problems und eine zwingend einheitliche Menschenschöpfung. Wie ist es möglich, die volle Tragik dieses schuldlos Kranken auszubeuten und ihn trotzdem um keine Linie weiter in den Vordergrund zu rücken, als die Oekonomie des Dramas von Helene Alving es erlaubt? Indem man in den armen Körper, der des Erzeugers lustige Leutnantstage büßen muß, eine Veranlagung zum großen Künstlertum hineinlegt, die gewissermaßen die Spezialisierung der allgemeinen mütterlichen Lebensenergie vorstellt. Indem man aber neben der Persönlichkeit, der dieses Künstlertum von vornherein zu glauben ist, auch über Bassermanns bewundernswerteste Artistenfähigkeit verfügt: durch einen japanisch dünnen, huschenden und doch charaktervollen Farbenauftrag dem Bildnis tief im Hintergrund eine unmaterielle und um so bannendere Leuchtkraft anzumalen. Das technische Geheimnis dieser bis auf ein Haar richtig dosierten Wirkung ist

bald aufgespürt. Bassermann tut, erstens, alles, das heißt: er tut als Vierziger nichts, um Oswald weit über seine sechsundzwanzig Jahre ernst und reif scheinen zu lassen; er enthält sich, zweitens, völlig jener kleinen, häufig genialischen, zuweilen selbstsüchtigen Spieleinfälle, von denen er sonst übersprudelt; er braucht, drittens, seinem kühlen Blut für den mit nichts und niemand als sich selbst befaßten Kryptoparalytiker keinerlei Wärme abzuringen. Kunst und Natur ist hier, wie selten, eines nur. Erst nachher unterscheidet man die Teile.

Aber eben darum muß man doch den Ton noch höher nehmen, wenn man zu Sauer und der Lehmann kommt: da hat sich nämlich Kunst so restlos und organisch in Natur verwandelt, daß keine Unterscheidung möglich ist; daß auch der Analytiker sich in den Hymniker verwandeln darf. Von den Duetten dieser beiden ist am ergreifendsten die späte, allzu späte Liebesszene. Der Pastor ist hier nicht bloß, wie gewöhnlich, einer, den eine Frau geliebt hat, sondern: er für sein schwaches Teil hat diese Frau nicht weniger geliebt. In Sauers Stimme zittert das inbrünstigste Geständnis, und wie in schmerzlicher Verklärung hört die Lehmann zu. Manders hat außerdem nur die Beziehung zur Gemeinde: hier ist die Mischung von maßloser Herzensgüte ohne Welterfahrenheit mit dem naivsten Egoismus und einer förmlich liebenswürdigen Feigheit in Sauers flutendem und dennoch festem Spiel wert, für die Nachwelt aufbewahrt zu werden. Helenens Lebenskreis ist mannigfaltiger. Die Lehmann, mit einer starken, standhaften und reichen Seele, umspannt ihn ringsherum. Sie ist viel weniger ausschließlich Mutter, als man glauben sollte. Die Gottesgabe, über ein geliebtes Haupt die weichsten Hände auszubreiten, hat ihre Streitbarkeit nicht angekränkelt. Ihr traut man zu, daß sie der Übereinkunft trotzt und sich selbst mit der Schwesterehe ihres eigenen Sohnes abzufinden weiß, wofern sie ihn damit nur glücklich machen kann. Zum Schluß, behauptet man, hat ihr der ‚Schrei‘ gefehlt. Als ob die Lehmann heute nicht die einzige wäre, die

diesen ‚Schrei' noch hat! Daß sie ihn als Frau Alving unterdrückt, ist, selbstverständlich, Absicht. Die klarste Absicht von der Welt. Die Frau ist nordischen Geblüts und hat Zeit ihres Lebens in Verstellung leben müssen. Sie kann und muß sich, vor dem Sohne, selbst beherrschen. Sie schreit in sich hinein. Ihre verhaltene Qual, der Sturm der seelischen Bewegung, macht das Gesicht in allen Äderchen erbeben. Da lest! An einer Stelle springt sie jäh auf Oswald zu, weil sie sich irgendwie befreien muß. Man weiß im Augenblick nicht, was man selber machen soll, um sich von diesem Eindruck zu befreien.

*

DIE WILDENTE

Dies ist der Höhepunkt des Ibsenzyklus. Das Drama selbst: ein Mikrokosmos. Ein Bild der Alltagsmenschheit mit ihren Aufschwüngen und ihren Niederlagen, ihren hungrigen Herzen und ihren verschlossenen Lippen, ihrer Ohnmacht und ihrem Selbstbetrug, ihrer Himmelssehnsucht und ihrem Winkelglück, ihrem erträumten und ihrem posierten Heldentum, ihrer Feigheit und ihrer Narrheit: mit ihrer Tragik und ihren Humoren. Die Allgemeingültigkeit hat sich erhalten; nur hat zwischen 1884 und 1909 der Ton gewechselt. Das Gelächter des Schöpfers Ibsen war ja immer grimmiger, als das Gelächter der mehr oder minder getroffenen Hjalmars jemals sein konnte. Heute aber empfinden wir auch bei fanatischer Neigung zur Selbstkritik kaum noch einen Stachel. In diesen fünfundzwanzig Jahren hat sich die Tendenz nahezu verflüchtigt. Gregers Werles Herkunft von Brand ist vergessen. Ein Teppich des Lebens ist vor uns gebreitet. In wundervoller Klarheit stellen sich die kreuz und quer geschlungenen Fäden zusammen: zu Tiergesichtern und Menschenfratzen, zu steifen symbolischen Figuren und zu krausen Arabesken des kleinen Daseins. Jede Linie dient hier und dort; und zu unsrer künstlerischen Freude über die zartgedämpfte Buntheit des Gewebes gesellt sich die gei-

stige Bewunderung vor der unfehlbaren Sicherheit des verteilenden Auges und der wirkenden Hand. Wie reich müßte ein Theater sein, das die Bedeutungsfülle der ‚Wildente' in kongenialer Farbenpracht nachdichtete! Wie reich ist Brahms Theater auf seinem begrenzten Gebiet, das es bis zum tiefsten Grunde ausgeschöpft hat, und dessen inhaltschwerste, saftdurchdrungenste und formenschönste Frucht für immer die ‚Wildente' bleiben wird! Eine Vorstellung, paradigmatisch ohne Trockenheit, naturalistisch ohne Pedanterie, doppelstimmig ohne Feierlichkeit, phantastisch ohne Hokuspokus, ibsentreu ohne Silbensklaverei und von einer herrlich vegetativen Körperwärme. Es ist unendlich viel und sieht so leicht aus. Was denn geschieht? Ein paar erlesenste Menschenkinder leben sich dar; blühen auf und einander zu; sind sich gegenseitig Resonanz und Kontrast und Basis und Hintergrund und Licht und Schatten und Schicksal. Man hat Mühe, Gestalt und Gestalter zu trennen; sich zu besinnen, daß der alte Werle jetzt Reicher ist und darum nur die Arme wie zu einer Verständigung zu öffnen und auf halbem Wege sinken zu lassen, nur die Achseln zu zucken und die Stimme ersterben zu lassen braucht, um gleich eine ganze schmerzliche Geschichte zu erzählen. Relling ist Marr, und wenn er früher nicht mehr als der glaubhafteste von allen bekannt gewordenen Rellings war, so ist er jetzt: Relling schlechtweg, die niederbügelnde Nüchternheit in Person, der Phrasenfeind aus Naturell und der Phrasenerhalter aus lebensärztlicher Überzeugung. Jeder Strich sitzt an diesem elefantenhaft stampfenden, vierschrötigen, bebrillten, desolaten, alkoholisch geröteten und verschleimten Hünen. Wie gut, daß auch heute noch ein Theater, und gar ein Privattheater, seinen Mitgliedern jahrelang Zeit lassen kann, in ihre Aufgaben hineinzuwachsen! Bassermanns Hjalmar ist ja nicht schneller fertig geworden. Man durfte freilich bei ihm nie an Daudets Delobelle oder, noch ärger, an Blumenthals Krasinski denken, wie selbst bei anspruchsvollern Hjalmars. Jetzt könnte man sich durch dieses und jenes Orna-

ment an den Micawber des Dickens erinnert fühlen, wenn die Totalität nicht eben doch Hjalmar Ekdal wäre. Ein knochenloser, jeder Schwerkraft ermangelnder, in allen Gelenken wippender und unablässig tänzelnder Schönling mit lockigem Haar und gekräuseltem Bart. Er ist eitel und dumm, aber er hat einen Charme, der ihn arglosen Seelen immerhin liebenswert machen mag, und er führt im Wappen die Krokodilsträne, in deren Flut billige Sentimentalitäten für kurzsichtige Augen das Ansehen von echten Empfindungen gewinnen. Mit diesen Grundzügen ist Hjalmar zu bestreiten, wenn man sie so verschwenderisch abwandelt, wie Bassermann in einer ungehemmten Komödenlust es tut. Er funkelt und gleißt in allen Tönen und Schattierungen, und kein fruchtbarerer Gegensatz ist zu der reifen Pracht dieser Künstlerschaft zu denken als die erdgewachsene Menschlichkeit der Lehmann, die nur eins ist, aber das ganz und in seelischer Endlosigkeit: Mutter; zugleich Hedwigs und Hjalmars Mutter oder Henne, mit wärmenden, schützenden Flügeln, mit der nährenden, sorgenden Rührigkeit und dem Angstschrei aus tiefster Herzensnot. Mitten in diese dumpfe Welt aber tritt, wie aus einer andern Welt: Gregers Werle oder Oscar Sauer — denn wer sähe den gezeichneten armen Schwärmer heute noch anders, als ihn Sauer für alle Zeiten geprägt hat?! Sein Fanatismus trauert mehr, als er eifert. Wenn es ihn dennoch wieder einmal fortreißt, so bricht er, gleichsam mit einem Seufzer seiner unergründlichen Augen, mitten im Satze ab, wie überwältigt von der Erkenntnis, daß Worte, Worte, Worte kein Mittel zur Verständigung sind. Dieser Gregers ist nicht klüger als sein Hjalmar; er ist nur bis zur Transparenz durchleuchtet von einem kindlich schönen, aber eben kindlichen Gedanken. Die Intensität dieses Glaubens äußert sich so ergreifend, daß es unmöglich ist, über seine Aussichtslosigkeit zu lächeln. Aus Don Quixote wird der Gottessohn. Der Heiligenschein, den Sauer als Maeterlincks Antonius mit sich trägt, schwebt hier unsichtbar-sichtbar über ihm. Das sind Mysterien.

Nach ‚Rosmersholm' und vor ‚Baumeister Solneß' mit ihren Schlüften, Abgründen und Perspektiven entsteht ein Werk von einer Gradlinigkeit und einer Eindeutigkeit, die in Ibsens Anfängerzeit zurückweist, in die Periode des bergener Theaterdirektors, der gläubig und lerneifrig Scribe, Hugo und Delavigne in Szene setzte. Man hört den Mechanismus förmlich funktionieren. Vorbereitende und orientierende Berichte läßt ihr Erdichter im besten Zuge unterbrechen, um eine ‚Spannung' für zwei Akte auszubeuten. Die dürftige Handlung stockt auf Schritt und Tritt. Der Stimmungsapparat ist allzu deutlich sichtbar. Das Land der Mitternachtssonne und andrer alltäglicher Wunder wird mit Mitteln lebendig gemacht, die streckenweit versagen würden, wenn unsre mitgestaltende Phantasie nicht durch die Meisterwerke pietätvoll und empfängerisch geworden wäre. Der Grundgedanke von der Freiheit des Christenmenschen ist, um wirksam durchzudringen, nicht mehr auf Noras Programmatik angewiesen, hat aber auch bis zu der Transparenz der Hebbelschen Mariamne einen langen Weg. Wir erzeigen uns nur des alten Ibsen selber würdig, wenn uns die tendenziöse Ausgestaltung dieses Grundgedankens viel weniger reizt als die durchgehende Parallelhandlung, die das Hauptthema in allen möglichen Tonarten pianissimo variiert.

Zum Glück erfährt in Brahms Aufführung das schwächliche Hauptthema durch die schauspielerische Verkörperung eine so bezwingende Verstärkung, daß das Bedauern geringer wird, die Darstellung der Parallelhandlung ihrer dichterischen Bedeutung nicht annähernd entsprechen zu sehen. Es ist Ibsens Kunst, diese Parallelhandlung im Halbdunkel zu lassen. Auf der Bühne bleibt sie ohne große Kunst fast ganz im Dunkel. Ähnlich wie Ellida zwischen Wangel und dem fremden Manne steht, verspricht sich Bolette dem ältlichen Oberlehrer Arnholm, der sich bemühen wird, ihrer Entwicklung einen Inhalt zu geben, und gleichzeitig dem jungen Bildhauer Lyngstrand, der sich von ihr, aber auch von ihrer

kleinen Schwester Hilde in der Ferne künstlerisch anregen lassen will. Die vier Menschen dieser Gruppe behandeln sich wechselseitig als Ding und als Stimmungsobjekt. Es wird sehr direkt gesagt, daß Ellida Wahrheit und Freiheit als Grundlage ihrer Existenz braucht. Es wird zum Entzücken unmerklich gezeigt, wie sich ihr Ideal in der Nebengruppe mannigfach verzerrt. Dem Oberlehrer kann ein Mißverständnis Bolette als Ersatz für seine Lebenssehnsucht nach Ellida aufreden. Bolette gibt sich vor der Zeit mit einem Surrogat zufrieden. Lyngstrand plätschert sehr vergnügt in einer Lebenslüge. Hilden macht der Flirt vor der Tür des Todes ein ungesundes Vergnügen. Zugleich und trotzdem hat in diesem Quartett jeder Teilnehmer einen menschlichen Kern. Mit den subtilsten Übergängen wird das alles ineinander geschachtelt. Es auseinanderzuschachteln und die Menschlichkeit zu entdecken, wäre Sache nicht gerade umfangreicher und hochragender, aber nervöser und instinktsicherer Persönlichkeiten. Im Lessingtheater verwischt sich vieles. Was bei Ibsen zwischen den Zeilen steht, wird nicht ans Licht gefördert. Bolette ist farblos und hat nichts von der innern Anmut, die selbst Spießbürgerlichkeit in einer Mädchenjugend haben kann. Frau Orloff trifft Hildes kaltschnäuzige Frechdachsigkeit, läßt aber nicht merken, daß das nur die Hülle für einen schönen Stolz und eine jähe Leidenschaftlichkeit ist. Herrn Grunwalds Lyngstrand fehlt, so hektisch er aussieht, die Poesie der Todgeweihtheit. So wäre ohne Reichers beruhigende Bühnensicherheit und sein schöpferisches Talent für Gestalten zweiten Ranges die Gruppe ganz verloren. Sein Arnholm ist in Gesichtsschnitt, Gang, Behaben und Sprechweise eine bestimmte Figur, die der gar nicht einmal leise Zug von Komik durchaus nicht stört, sondern erst vollendet.

Es mußte und muß fernerhin gesagt werden, was an der Vorstellung unzulänglich ist. Es muß aber auch gesagt werden, daß diese Unzulänglichkeit im Gesamtbild der Vorstellung bei weitem keinen so großen Raum einnimmt, wie

in meiner Schilderung. Selbst das schadet nicht, daß der fremde Mann subaltern wirkt. Herrn Marrs Versuch ist an sich nicht uninteressant. Er verschmäht den Naturalismus der schottischen Mütze und der Reisetasche, die Ibsen vorschreibt, und stilisiert sich auf Fliegenden Holländer. Es wallt ein rostroter Bart, und es rollt eine mächtige Sarastrostimme Ibsens Prosa wie einen stabgereimten Operntext. Wäre Herr Marr eine Natur, nicht bloß ein guter Schauspieler: es könnte auf diesem Wege gelingen, Wikingerwildheit leibhaftig zu machen. Aber so außerordentlich ist auch heute noch die Lebenskraft dieses Ensembles, daß es mißlingt, daß jenes Trio der Nebengruppe über Andeutungen nicht hinauskommt, und daß doch alle für die Dauer eines Ibsen-Abends dazugehören. Sie färben irgendwie ab. Sie reihen sich irgendwo ein. Sie haben Respekt vor dem Dichter, selbst wo ihr Verständnis aussetzt. Sie werden zusammengeschweißt und bekommen ihr Teil an poetischer Stimmung. Es ist der Geist eines Ibsenkenners, der sich den Körper eines ibsenschen Dramas aus Haupt- und Nebengliedern baut. In der ‚Frau vom Meere' ist das Unisono des vierten Aktschlusses gerade in seiner Geschlossenheit von solcher Gewalt, daß für diesen Eindruck ein Fräulein Crusius ebenso unentbehrlich erscheint wie Irene Triesch und Oscar Sauer.

Zwar: auf den Namen Ellida — so hieß der Drache, der Held Frithjof trug — hat die Triesch kein Anrecht; ein Unband, den kein Christentum zu zähmen fähig war, steckt nicht in ihr. Sie ist am ehesten als ein Gemisch von Japan und Judäa zu bezeichnen. Im fest und fein gezeichneten Umkreis einer sicherlich unibsenschen, aber ebenso sicherlich unverwechselbaren Individualität durchmißt dies schwarze Bild Frau Ellidas gewundenen Leidensweg. Ohne Geheimniskrämerei zu treiben und ohne die Realität der Figur zu beeinträchtigen, gibt sie ihr einen Schimmer von traumhafter Besessenheit. Die Farben und Drapierungen von Tüchern und Gewändern helfen ihr. Sie spricht sehr hastig und ist ein unablässig fluktuierendes Produkt ihrer Zustände und

der eigenen Kritik dieser Zustände. Ganz gewiß markiert die Triesch dabei die Übergänge viel zu deutlich. Sie müßte über manche Sätze leicht hinweggleiten, die sie durchweg mit rührender Gewissenhaftigkeit akzentuiert. Aber sie hat nicht nur diese übertriebene Energie des Ausdrucks, sondern auch eine Fülle echter Töne für die Problematik, die Selbstzermarterungssucht, die Sensitivität der Meerfrau. Ja, es gibt Momente, wo sie schauspielerisch beinah zur Höhe des herrlichen Sauer emporwächst, von dessen Wesensreinheit ihr Eklektizismus freilich immerdar geschieden bleibt. Sein Wangel hat die zitternde große Güte ganz. Ihm steigt aus dem weichsten, dem reinsten Herzen das Wunderbare herauf, das Nora erträumt hat, und das erst für Ellida Wirklichkeit wird. Die Erfüllung wird durch einen Jubelschrei gefeiert, den man von diesem Künstler, diesem Menschen hören muß, um zu begreifen, warum uns heute keiner, keiner teurer ist als er.

*

BAUMEISTER SOLNESS

Brahm oder sein Regisseur scheint geglaubt zu haben, daß dieser eingeteufelten Tragödie mit der reinen Vernunft beizukommen sei; daß sie am verständlichsten würde, wenn sie aus ihrem Dämmerlicht in eine kühle, klare Tageshelle überginge. Sie wird dadurch nur platt und trotzdem unverständlicher, weil ihre Rätsel und Geheimnisse nicht mehr als organische Bestandteile, sondern als willkürliche Verbrämungen, als halb oder ganz verrückter Schabernack wirken. Man soll Ibsen nicht zelebrieren, weil er immer irgendwie den Boden unter den Füßen behält und mit seiner Skepsis alle falschen Verstiegenheiten durchsäuert. Aber seine echte Verstiegenheit, die mystische Gesteigertheit dieser tödlich feinen Geisteskräfte ist im Alter das wichtigste Teil von seinem Selbst, und keine Pathetik kann ihm so viel anhaben, wie der Hang zur Alltäglichkeit, der im Lessingtheater aus ‚Baumeister Solness' – was machte? Die Frissons eines hysterischen Mädel-

chens, die einen berühmten Mann als Sklaven ihrer Eitelkeit sehen will, und die Katastrophe des Mannes, der sich dem Mädelchen zuliebe auf Waghalsigkeiten eingelassen hat. Das ist zuviel Vereinfachung. Die Abrechnung mit Gott, in der dieses Gewissensdrama gipfelt, mag auf ihrer steilen Höhe einer gut bürgerlichen Regie unerreichbar sein. Macbeths Wort von den Dämonen, die unserm Ohre ihr Versprechen halten, doch unserm Hoffen nicht, gilt auch für Solneß, und vielleicht ist Ibsens persönlichstes Bekenntnis von keinem Theater zu bewältigen, das an Shakespeare noch nicht einmal gescheitert ist, weil es sich gar nicht an ihm versucht hat. Aber darf auch die Telepathie, die zwischen Solneß und Hilde waltet, rationalisiert, die Suggestion, die von ihr auf ihn ausgeht, banalisiert werden? Vor diesen Dingen steht die Regie des Lessingtheaters wie vor Solneß der Doktor Herdal, der zwar sonderbare Geschichten gerne hört, aber kein Sterbenswörtchen davon versteht und sich darum nicht näher darauf einläßt. Bei Brahm läßt man sich auf das, was man nicht versteht, einfach nicht ein. Das ist immerhin reinlich und bewahrt uns vor Schwindelmanövern. Aber statt eines falschen Talers gar keinen Taler zu kriegen, macht auch nicht glücklich. Vor Solneß schwebt ein Bild des, was er werden soll und sich zu werden sehnt. Vor Hilden schwebt dasselbe Bild, und ihre Vermessenheit will ihn zwingen, sein und ihr Ideal von ihm zu erreichen. Es geht über seine Kraft. Das ist der faßbare Kern der Tragödie. Wenn man schon alle Hüllen und Hülsen, die ihn schmückend und schützend umgeben, herunterreißt, dann muß man uns wenigstens ihn unversehrt erhalten. Im Lessingtheater ist er zerkleinert worden.

In diesem Hause kann die Schauspielkunst so groß sein, daß die Kulissen in Fetzen hängen dürften und doch niemand aus der Stimmung bringen würden. Sobald aber die Schauspielkunst versagt, ist alles auf der Bühne dazu angetan, keinerlei Stimmung aufkommen zu lassen. Diese nie benutzten Bibliotheken und alle übrigen blitzblanken Möbel

werden von einer Sonne beschienen, die einmal will und einmal nicht will, die aber in diesem Drama eigentlich gar nichts zu wollen hätten. Die Atmosphäre müßte ein unendlich zarter Nebel sein, der die Menschen nicht gerade gespenstig, sondern nur leicht unwirklich und ihre Worte, über den Verständigungszweck hinaus, schwer von Bedeutung macht. Der dritte Akt, der eine Entscheidung bringt, wie sie sich niemals zugetragen hat, müßte am entrücktesten sein. Im Lessingtheater ist man links liederlich und rechts naturalistisch. Man läßt von einem Dach die Hälfte weg, weil Bäume es decken, statt uns lieber die plumpe Gegenwart des gerüstumkleideten Ziegelneubaus zu ersparen, den ich noch auf keiner Bühne gesehen habe. Das Lessingtheater wird sich auf Ibsens Anweisung berufen. Aber der Buchstabe tötet, und der Geist macht lebendig. Es kommt weniger darauf an, Regiebemerkungen minutiös zu befolgen, als Dichterworte zu beseelen. Wenn Sauer Michael Kramer ist — wer hat da ein Auge für die Unrichtigkeit seines Ateliers! Diesem Maßstab braucht kein Schauspieler gewachsen zu sein. Die Aufführung von ‚Baumeister Solneß' ist auch einem viel geringern Maßstab nicht gewachsen.

Die Nebenfiguren sind hier von Ibsen uninteressierter bedacht als in allen andern Dramen. Er ist zu sehr mit sich befaßt und mit der Projektion seines Spiegelbildes in Hilde Wangel. Mann und Weib sind ein Leib. Hilde und Halvard sind eine Seele. Man wünschte sich ein Schauspielerpaar, das auf seine Weise zu einander stimmte, wie einst Kainz und die Sorma, Rittner und die Lehmann. Bassermann und Frau Orloff sind weder nach Art noch nach Grad ihres Talents verschwistert. Ihr Dialog ist eine einzige Dissonanz. Es fließt nichts zwischen ihnen, und was etwa von ihm auf sie übergehen könnte, das würde vor ihrer krampfigen Unempfindlichkeit haltmachen. Welch eine Schauspielerin, sobald es gilt! Welch ein Gehaben, welch ein Mundwerk! Der wilde Vogel kommt hereingeschwirrt, und es entspinnt sich eine Unterhaltung, die in jedem Lublinerschen Lustspiel stehen

könnte. Im Verlauf der Begebenheiten wird die berliner Range dionysisch, und nichts ist peinlicher als die Ekstase, die sich die Hundeschnäuzigkeit abringt, weils so im Buche steht. Wenn man für Hilde Wangel die Wahl zwischen Frau Orloff und der Triesch hat, so nimmt man die Eysoldt. In diesem Ensemble aber wäre unter allen Umständen die Triesch vorzuziehen gewesen. Dann hätte es auch Bassermann leichter gehabt. Er schrie in die Wüste, und da kein Echo kam, schrie er allmählich lauter, als die Selbstquälereien des Baumeisters es vertragen. Wenn er sprach, hatte er die Manier, das Wortende gewissermaßen zu verdicken oder zu verhärten, jedes R in die Baßlage zu stoßen und dort festzuhalten, und was der Mittelchen mehr sind, mit denen man als wandlungsfähiger Schauspieler einen Menschen zu unterscheiden trachtet. Muß das denn sein? Es wäre wahrscheinlich nach Bassermanns Herzen gewesen, dem Solneß eine graue Künstlertolle zu geben und ihn mit seinem gottgeschaffenen Antlitz und seinem eigenen Schnabel selig werden zu lassen. Aber weil der Rubek schon so aussieht und redet, wurde eine Nase geklebt, ein Bart gekräuselt, eine Tonlage erfunden. Diese Verkünstelung schlug sich, fast unvermeidlich, nach innen. Wem man sein Gesicht und seine Stimme nicht glaubt: wie soll man dem seine menschliche Beschaffenheit glauben? Was aus Bassermanns ernsten Bemühungen herauskam, war halb Junker Röcknitz an Brutalität, halb Alfred Allmers an Nervosität, aber nur in wenigen Augenblicken der hingewühlten Beichten und des aufbegehrenden Trotzes der Baumeister Solneß, ein später, verbürgerlichter Skule, den ein Schuß Håkon davor bewahrt hat, zum Bischof Nikolas zu werden. Von diesen Momenten des zweiten Aktes aus wird Bassermann den Solneß einmal neugestalten: mit der Partnerin, die eine Sphinx und keine Spitzmaus ist, und unter einer Leitung, die das Mysterium nicht seines Schleiers entkleidet.

*

KLEIN EYOLF

Das Stück ist wieder durchgefallen. Die Dichtung wird von dem Votum eines zerstreuungssüchtigen Theaterpublikums selbstverständlich auch heute nicht berührt. Aber wir sehen sie doch mit andern Augen. Als sie erschien, war die Entschiedenheit ihres Nihilismus für den Leser eine einzige Erschütterung. Ein Dichter blickte am Ende seiner Tage auf das Leben und fand, daß es sinnlos sei. Vor dem kalten Hauch seiner Verachtung zerfielen alle menschlichen Bemühungen und Beziehungen. „Geh an der Welt vorüber: es ist nichts." Noch der Wert dieser Erkenntnis wurde entwertet. Schopenhauer hätte triumphiert. Das bißchen Altruismus des Schlusses war nicht übermäßig ernst zu nehmen. Stirner hätte es entlarvt, wenn Ibsen das nicht selbst besorgt hätte. Mit Worten und mit Taten. Mit den letzten Worten des Allmers, die Rita warnten, der Uneigennützigkeit ihrer plötzlich erwachten Menschenliebe zu trauen — und mit dem Egoismus der eigenen Produktion. Dem Tätigen ist diese Welt nicht stumm und nicht ganz trostlos. Die Einsicht in die Nichtigkeit aller irdischen Güter, die Ibsen seinen Allmers überkommen läßt, hinderte ihn selber nicht, ununterbrochen weiter zu arbeiten, Werk zu schaffen auf Werk. Eins davon ist der ‚Epilog'. Daß er entstanden ist, und was er enthält, rückt ‚Klein Eyolf' für uns in eine neue Beleuchtung.

Es ist seitdem nicht mehr möglich, Alfred Allmers ohne Ironie anzuhören. Er nennt sich mit Himmel und Meer ein wenig verwandt. Ich erinnere mich, daß ich ihm das einst geglaubt habe. Jetzt wissen wir, daß er mit Hjalmar Ekdal verwandter ist. Was ist Allmers denn Großes? Wie Hjalmar mit seiner Erfindung, geht er zeitlebens mit seinem Buch über die menschliche Verantwortung schwanger. Schwanger? Der Verdacht ist gerechtfertigt, daß es noch gar nicht bis zur Empfängnis gekommen ist. Rubek überzeugt uns von seinem Künstlertum, das sich im Grunde erst an seinen Werken erkennen ließe, mit bloßen Worten. Allmers, der uns seine Befähigung zu einer geistigen Arbeit durch ein

paar gedankenreiche Sätze beweisen könnte, erspart sich diesen Nachweis. Er drechselt Phrasen, steril, wie er nach jeder Richtung hin ist. Nachdem er den kleinen Eyolf gezeugt hat, erschöpft sich seine Fruchtbarkeit in der Erfindung von Ausreden. Als er arm war, gab er der Armut die Schuld an seiner ideellen Erfolglosigkeit. Da er reich ist, gibt er der reichen Frau die Schuld und sonst nichts. Heute erscheint uns diese verlockend verlangende Frau Rita von den beiden als der unvergleichlich lebenstüchtigere Mensch, dem wir wünschen, daß die Resignation des Schlusses keine Wandlung, sondern nur eine Anwandlung ist. So sieht sich alles anders an. Selbst Schwester Asta übt nicht mehr den vollen Zauber. Vormals war sie von der Liebe zu dem Bruder wie verklärt. Mit dem Bruder sinkt auch diese Liebe im Preis. Als Haupteindruck bleibt, daß Asta halb wird wie die andern. Sie läßt sich brechen. Sie kriecht unter. Sie vermehrt die Zahl der Kompromisse, die im Stück, und die Zahl der unnotwendigen Ehen, die in der Welt geschlossen werden.

Die Tragödie solcher typisch unnotwendigen Ehe ist uns ‚Klein Eyolf' geworden, nachdem es viel mehr, nachdem es etwas wie die Tragödie von der Begrenztheit der menschlichen Natur, von der Unentrinnbarkeit des zeitlichen Wirrsals, von der Zwecklosigkeit alles geistigen Strebens gewesen war. Die schrille Trostlosigkeit, die uns beim Anblick dieser Menschheitstragödie erfüllte, hat sich zu jener Melancholie des Gehirns besänftigt, mit der wir uns, auf einer gewissen Stufe der Entwicklung oder vielleicht auch nur in Perioden der Bequemlichkeit, damit abfinden, daß es eine Menge Trübsal auf Erden gibt, und daß keiner keinem helfen kann, sie zu tragen. Wenn man eine Schwester hat, die es könnte, dann stellt sich heraus, daß sie gar keine Schwester ist und es darum nicht kann. Trösterin und Retterin ist schließlich die Einsamkeit. Allmers ist auch darin ein kleiner Mensch, daß sie ihm nur das kleinere von zwei Übeln ist. Er sucht sie, solange seine Frau seiner begehrt. Er flieht sie, als Rita scheinbar auf ihn verzichtet hat. Er ist keiner Lage und am

wenigsten seinem Unglück gewachsen. Was geht er uns eigentlich an? Es hat einen feinen intellektuellen Reiz, daß er sich seines Hjalmartums bewußt wird. Hjalmar schlägt sich den Magen voll und beschwichtigt dadurch seine Nerven und seine Nöte. Allmers peinigt es, daß man imstande ist, verzweifelt zu sein und dabei doch ans Mittagessen zu denken. Es ist ein Element der Selbstzerfaserung in ihm, das ihn uns manchmal näher bringt. Aber er wird uns immer wieder gleichgültig, weil er wirklich „nichts kann, nur will — ein dekadenter Philister".

So hat ihn Mitterwurzer schon vor zwölf Jahren genannt. Es ist interessant, daß er ihn trotzdem in der Darstellung selber feierlich genommen hat, als unzweifelhaften Adelsmenschen. Von dieser Leistung, wie von der ganzen Aufführung des Burgtheaters werden Wunderdinge berichtet. Von der Aufführung unsres Lessingtheaters wird nach viel weniger als zwölf Jahren niemand mehr wissen. Sie ist unzeitgemäß. Sie gibt ‚Klein Eyolf' von 1895, nicht von 1907. Der Erfolg des ‚Volksfeindes' etwa beruhte darauf, daß Bassermann den Stockmann nicht mehr als pathetischen Helden, sondern als närrischen Strudelkopf sah. Sauer, der eben erst den Kammerherrn Bratsberg im ‚Bund der Jugend' geradezu umgedichtet hat, ist bei Alfred Allmers leider nicht so schöpferisch vorgegangen. Er läßt ihn noch immer adlig sein und recht behalten. Er hat mit seiner Leistung gezeigt, was im übrigen niemand bezweifelt hatte: daß er ein herrlicher Rosmer wäre. An seinem Allmers ist alles das schön, was sich ziemlich unverändert auf den Pastor übertragen ließe: die Zartheit des Wuchses, die Durchsichtigkeit des Antlitzes, die Milde des Wesens — lauter Eigenschaften, die auf robuste, heißblütige Erdgeister, wie Rebekka und Rita, mit der Macht des Gegensatzes wirken. Daneben verkümmern die Besonderheiten des Allmers. Unvornehm kann Sauer nicht sein. Die Szene also, wo Mann und Weib mit Worten wie mit Messern eins im andern wühlen, muß bei diesem untheatralischsten aller Schauspieler durchaus theatralisch anmuten.

Für ihn wäre in solcher Situation das natürliche Verhalten, daß ihm das Wort im Munde erstürbe. Er hat ja auch keinen Blutstropfen vom Hjalmar in sich. So tausendfach differenziert Sauer als ein Aristokrat der Seele zu sein vermag, so schwer würde es ihm fallen, seine reine Menschlichkeit mit Zügen von Komödiantentum, und sei es auch unbewußtem, zu amalgamieren. Als Allmers versucht er es gar nicht, weil er die Gestalt offenbar ohne jede Skepsis hinnimmt. Bei der Triesch liegt es genau umgekehrt. Sie brauchte bei der Rita überhaupt nicht zu denken, brauchte nur animalisch zu sein, da zu sein. Sie traut sich das nicht zu und braut lieber ein Ragout aus ihren eigenen Schmäusen zusammen: aus Hedda, Rebekka und Ellida. Es ist alles und nichts, eine ihrer naturlosesten Figuren, eben weil es eine ihrer kunstvollsten ist. Was könnte es da viel helfen, wenn die Nebenrollen selbst vollendet gespielt würden! Sie kommen aber höchst unzulänglich heraus. Klein Eyolf ist ein übertrieben großer und stimmungsloser Eyolf. Der wirklich große Eyolf, der auch Asta heißt, ist Frau Grete Hofmann anvertraut und muß daher auf eine regelrechte schauspielerische Ausgestaltung verzichten. Nur ist es je länger, je weniger eine Frage, daß diese technisch hilf- und beinah hoffnungslose Frau Hofmann besitzt, was sich nicht lernen läßt: ein wohltuend gesundes Naturell, das sich vorläufig noch seiner schämt und sich hinter einer erkünstelten Sentimentalität verkriecht, das aber sicherlich einmal die Aufgabe finden wird, in der es sich selber entdeckt. Wenn ich zu guter Letzt sage, daß Borgheims Lebensfreude bei Herrn Marr äußerlich aufgesetzt ist, statt von innen heraus zu leuchten, daß Frau Albrechts Rattenmamsell phantasielos und unphantastisch ist, und daß der ganzen Vorstellung der Rhythmus und die Physiognomie fehlt: dann hat man sie einzeln in der Hand, die Teile, deren Vereinigung den eindruckslosesten Ibsen-Abend des Brahmschen Theaters ergibt.

*

JOHN GABRIEL BORKMAN

,John Gabriel Borkman' ist von den Toten auferstanden und doch auch wieder nicht. Noch immer ist die Tragödie dieses Namens zu erschöpfen. Sie hat sich nicht verändert, wie die Geschichte von Klein Eyolf, die uns bereits nach einem einzigen Jahrdutzend kühl gelassen hat. Von Ibsens Wintermärchen gehen, heute wie einst, Erschütterungen aus. Hier ist der Symbolismus naiv, die Romantik realistisch geworden und geblieben. Dieses Drama ist eine rauschende Polyphonie von Stimmungen, in der ein feierlicher Orgelklang so wenig fehlt wie höhnisches Gekicher, Resignationsgestöhn so wenig wie rebellischer Fanfarenjubel. Eine Erzhand meistert alle diese Töne. Wer singt sie nach? Brahm hätte es nicht schwer gehabt. Die andern Direktoren klagen: Was man nicht hat, das eben brauchte man. Bei ihm ists umgekehrt: Das, was er hat, versteht er nicht zu brauchen. Für Borkman kam keiner weiter in Betracht als Bassermann. Sein Bernick ist ja gleichsam der Entwurf. Mit Bassermann hätten wir Visionen gehabt und überirdische Stimmen gehört. Sein Borkman wäre mit Himmel und mit Meer verwandt und doch ein simpler Mensch mit hundert Alltagszügen gewesen, der Fanatiker des Größenwahns und der zu Schanden geschossene Auerhahn, der pathologische Verbrecher und der verträumte Bergmannssohn. Brahm hat, aus rätselhaften Gründen, Reicher vorgezogen und damit eigentlich ein andres Stück gespielt. Des Titels: Ella Rentheim.

Ganz verdienstlos wird, selbstverständlich, ein Mann von Reichers Rang auch dann nicht sein, wenn eine Rolle seinem Wesen nicht entspricht. So ist es immerhin erfreulich, daß er Herrn Nissens hohlen Pathetiker verdrängt hat. Verdrängt durch einen leibhaftigen Menschen, der nur den Fehler hat, nicht gerade John Gabriel zu heißen. Das ist kein Napoleon, sondern ein Feldwebel, der in seiner letzten Schlacht ein Krüppel geworden ist und jetzt als ungeduldiger Militäranwärter seinen Zivilversorgungsschein erwartet. Mit steifen Beinen stelzt dieser Invalide in einem Saal umher, in dem er

allenfalls Aufsichtsbeamter, doch niemals Herr sein würde. Er schnauzt mehr als er spricht, in einem hochfahrenden Kasernenton, der Inhalt wie Musik des dichterischen Dialogs verfälscht. Der Disput mit Foldal kommt um seine schmerzliche Gewalt und wäre unverständlich, wenn etwa Sauer den poète imaginaire verkörperte. Ein sicherer Chargenspieler wie Herr Forest, der zu Reicher paßt, wäre wiederum für Bassermann ein zu geringer Partner. Vielleicht läßt Brahm mit Reicher und Herrn Forest jenes wahrhafte par nobile fratrum beständig alternieren. Im dritten Akt wird unser Borkman auch nicht größer. Während die Frauen um den Studiosus Erhard Borkman kämpfen und damit Herrn Gebühr glänzender beleuchten, als seine muntere, aber flache Jugend es verträgt, währenddessen steht Reicher ängstlich, mit angepreßten Armen, wie ein Sträfling, an der Wand. So sähe ihn Gunhilds böser Blick am liebsten immer: so wird Ibsens John Gabriel nicht einmal dastehen, wenn ihn keiner sieht. Im vierten Akt wird Reicher ibsenscher und interessanter. Hier nimmt er uns nun allerdings damit zugleich die Möglichkeit, das Spiel der frühern Akte noch länger für den Ausfluß einer bestimmten Auffassung anzusehen. Bis dahin durfte liebenswürdiger Optimismus ab und zu vermuten, daß Reicher den John Gabriel als einen andern Hjalmar Ekdal zu entlarven suchte, indem er ihm jede Spur von Größe vorenthielt. Jetzt zeigt es sich, daß er nur außerstande ist, drei Akte über groß zu scheinen. Für ein paar Szenen glückt es ihm. Vor der Natur verliert sich der bärbeißige Kommandoton. Ekstase hebt und durchseelt den ganzen Mann. Der Militäranwärter stirbt als Künstler.

Es gäbe aber ein schiefes Bild von Brahms Vorstellung, wenn nicht wieder einmal ausdrücklich erklärt würde, daß darin Reichers Leistung einen unvergleichlich kleinern Raum beansprucht als in meiner Schilderung. Man merkt den Titelhelden häufig gar nicht. Die drei Frauen stehen, hell, heller und am hellsten, von Anfang an im Vordergrund. Frau Bertens bleibt für sich. Der harten Gunhild, die selbst als Mutter

nicht geben, sondern nehmen will, ist diese Isoliertheit vorgeschrieben. In andern Fällen würde sich unzweideutiger herausstellen, daß Frau Bertens auch durch ihre künstlerische Art inmitten dieser Truppe isoliert ist. Diese Art ist nämlich nur zur Hälfte echter und erstrebenswerter Stil. Zur andern Hälfte ist sie überwundene Theatralik, an der sogar Frau Triesch, wahrhaftig seltener ein Muster gradgewachsener Einfachheit als eine virtuose Anempfinderin, Kritik zu üben in der Lage ist. Die Fanny Wilton der Frau Triesch ist darum außerordentlich reizvoll, weil sie durchaus nicht die gewöhnliche Kokette ist. Für ihre Ehe war sie noch zu jung. Jetzt holt sie, in seliger Freiheit, nach, was sie sich dort verscherzt hat. Wenn sie ganz ausgetobt hat, wird sie den Lebensabend der Frau Sörby haben. Aus einer appetitlich sinnenfrohen Gegenwart läßt uns die überlegen lächelnde Irene Wilton mit einer silberfeinen Tändelkunst in ihre Vergangenheit und ihre Zukunft schauen. Die Liebe höret nimmer auf: das ist der Wahlspruch dieses Daseins. In einem andern Sinn ist das auch Ella Rentheims Wahlspruch, und da die Lehmann Ella Rentheim ist, so wird aus der Tragikomödie unsres Egoismus die schmerzlichste Tragödie wahrer Liebe, die je erlebt ward. Vor elf Jahren war es eine Skizze. Ich sehe sie noch vor mir, die Lehmann in der üppigen Schönheit ihrer dreißig Jahre, durchaus nicht sicher, daß ihr von irgend wem ein Liebesleben getötet worden sei, beklommen fremde Worte stammelnd und in jeder Hinsicht weniger Erfüllung als Verheißung. Jetzt erinnert an diese Zeit nur eine Stelle: sie ruft die Bibel an in einem Augenblick, wo sich ursprüngliche Naturen auf ihr Gefühl und auf den eigenen Ausdruck des Gefühls verlassen. Hier spricht sogar die Lehmann den Text der Rolle, und es ist Ibsens Schuld. Aber sonst ist alles eine einzige Herrlichkeit, flutend, strahlend, in seiner unfaßbaren Schlichtheit von mystischer Genialität und markerschütternd. Der Inhalt der vier Akte ist ihr grauenvoll erhabenes Schicksal, nichts weiter. Wenn sie, bebend vor Leidenschaft, Abrechnung hält; wenn sie sich beinah trocken, um nicht über-

mannt zu werden, einsam nennt; wenn sie den Kampf um Erhard nur mit Blicken und mit den Zuckungen des schmerzzerkrampften Munds verfolgt; wenn sie mit erstickter Stimme von ihrem Jungen Abschied nimmt; wenn sie John Gabriel in ihren Armen sterben sieht: dann hat die Menschendarstellungskunst einen Gipfel erreicht.

*

WENN WIR TOTEN ERWACHEN

In Brahms Nachdichtung wurde Ibsens Epilog: 1900 ein Melodrama; 1902 eine Tragödie; 1907 ein Monolog. Reicher verfälschte ihn durch Sentimentalität; Bassermann und die Triesch kämpften und siegten unterliegend; Bassermann, entpartnert, stimmt eine Elegie auf Künstlers Erdenlos an. Ein besonderer Ibsenstil ist niemals gefunden, aber vielleicht gesucht worden. Sonst könnte kein Zwiespalt durch gewisse Teile der Darstellung gehen. Sie ist sich unschlüssig; ähnlich, wie sich die Dekoration unschlüssig ist, ob sie das Auge des Zuschauers oder seine Phantasie aufrufen soll. Das führt zu der Stillosigkeit, daß beides zugleich geschieht: daß an ein und derselben Felswand oberhalb einer lebendig rieselnden Quelle eine gemalte Quelle Norwegens Wasserreichtum andeutet. Von den Menschenpaaren, die in dieser Natur bei gesundem Fleisch und Blut bleiben oder den Ibsengeist aufgeben, steht das animalische Paar vor keiner Wahl. Es hat lediglich dazusein, nicht darzustellen. Es hat um so mehr, um so sinnlicher dazusein, als ihr Erzeuger es hier nur zu Schemen gebracht hat. Da kann einzig persönliche Anlage, nicht Kunstfertigkeit noch Künstlerschaft helfen. Wenn Herr Marr da ist, haben wir eine glatte Masse Theatergewicht, aber nicht den struppigen Faun Ulfheim, den rohen, garstigen, grotesken Bärentöter. Wenn Fräulein Wüst da ist, haben wir nicht einmal Theatergewicht. Aus Brahms Ensemble hat sich auch Frau Dumont mittlerweile herausgespielt. Nicht weil sie eine Stilisierung versucht, nicht weil sie einen erhöhten, bedeutenden Ibsenton anschlagen möchte und innerhalb dieses

Tons und Stils bemüht ist, die schmale Grenze zwischen dem Pathologischen und dem Psychologischen, zwischen Irrsinn und Tiefsinn einzuhalten. Laudanda voluntas. Aber es kommt nichts dabei heraus: keine phantastische und keine reale Gestalt, sondern in willkürlicher Abwechslung bald das eine, bald das andre; ein deklamatorisch-theatralischer Mischmasch; statuarisch-symbolistelnder Naturalismus. Man könnte glauben, daß die Figur nicht zu bewältigen sei, wenn nicht ihrerzeit Frau Triesch durch ihr blutvolles Gespenst jeden Zweifel beseitigt hätte. Da dieses Gegenspiel fehlt, ist Bassermann ganz auf sich selber gestellt. Das Undrama wird vollends zum Monolog. Die Einsamkeit, die immer um diesen Schauspieler ist, wird doppelt dicht. Zu der Distanz der Wesenheit kommt die Distanz der Kunstbegabtheit. Man sieht nur ihn: seinen prachtvollen grauen Künstlerkopf mit der dunkel gebliebenen Tolle im Nacken; den sensitiven Adel seiner Geberden; das nervöse Zucken um diesen entsagungsreichen Mund; den unsteten Blick aus müdegearbeiteten Augen. Man spürt nur ihn, die ganze Mannigfaltigkeit dieses sehr scharf gesehenen, sehr modernen Menschen: phantasietrunkener Asket und zahm gewordenes Genie, resignierter Egoist und morbider Fanatiker. Durch leise, weiche oder leicht ironische, durch feierliche oder wehmütig bittere Färbungen des Tons macht Bassermann die Gestalt nicht allein verständlich, sondern, was wichtiger und schwieriger ist, auch höchst lebendig. Das ist Rubek: der willenskranke Mann, den die grauen Verhältnisse des kleinen Bades bis zur Unerträglichkeit bedrücken; aus dessen Scheinruhe die flammende Selbstanklage endlich befreiend hervorbricht; der vom Tode erwacht und einsieht, daß er ein schattenhaftes Leben gelebt, ein Leben, das ihn niemals fortgerissen und getragen hat, und den am Ende das Heimweh nach der verlorenen, der nie besessenen Naivität doch noch Irenen in die Arme treibt. Das wächst in vollkommener Einheitlichkeit und in organischer Steigerung aus der Wurzel des innerlich erschauten Charakters. Wenn von Ibsens Mysterium selbst in einer mittelmäßigen Vorstellung

eine reine, schwere und tiefe Wirkung ausgeht, so ist es allein das Verdienst Bassermanns.

* * *

Hier war es einzig Bassermanns Verdienst; in andern Fällen war es sein und seiner Pairs Verdienst. Als diese paar Menschen von einander gegangen waren, hatte die Herrlichkeit des Brahmschen Theaters ein Ende. Rittner und Bassermann konnten Brahm entbehren; aber Brahms Ensemble schwand ohne Rittner und Bassermann sichtlich dahin. Trotz Sauer und Elsen Lehmann (die man überdies beide kaum mehr sah): das Theater war tot, bevor der Direktor starb. In diesen letzten Jahren hatte ich den Eindruck, daß es Brahm genügte, seine Pacht zu zahlen und im übrigen trivial herumzuexistieren; daß es ihm nichts machte, für die Theaterkunst Berlins belanglos, ja schlimmer als das: schädlich zu werden, indem er statt zuckriger Verssatiren und alberner Philisterschwänke, die keinem weh tun, die Werke von Schönherr und Ernst Hardt spielte, die nicht bloß ‚ziehen‘, sondern auch Dichtungen sein wollen. Ich habe mir eingebildet, Brahm mit den stärksten Worten beschwören zu müssen. Er sollte erschrecken. Er sollte zum mindesten stutzig werden, wenn ein alter Freund seines Wesens und seiner Bestrebungen heftig gegen ihn wurde. Er sollte sich besinnen und sollte trotzen. Als sein Ibsen auf dem Sterbebette lag und Frau Susanna in angstvoll heuchelnder Liebe dem Gefährten ihres langen Lebens vorzuspiegeln versuchte, er werde wieder ganz gesund — da kam aus Ibsens Mund die Antwort: Tvaertimod! Nun gerade nicht! So habe ich Brahm in seinen letzten Jahren auf ein Sterbebett gelegt, habe behauptet, daß er nie wieder gesund werden könne, und wäre glücklich gewesen, von ihm ein kräftiges Tvaertimod! der Tat zu hören. Was ich immer wieder hörte, war nur: „Mein Feind Jacobsohn“. Freilich: mißverstand er mich damit ärger als ich ihn? Die Praxis der Theaterleitung hatte ihn scheckig gefärbt und ihn gezwungen, auch seine

Kehrseite zu zeigen — aber sie hatte ihn im Grunde nicht verändert. Es gibt nicht viele Beispiele einer so spröden, störrischen, unzugänglichen Beharrlichkeit. Man wußte nicht, ob man auf diesen unbeweglich in sich ruhenden Menschen mit Unmut, mit Staunen oder mit Bewunderung blicken sollte. Heute weiß man es, wo er geborgen, nicht bloß vor den Erziehungsversuchen jugendlicher Schwärmer geborgen ist. Er war ein Kopf und ein Kerl, ein Talent und ein Wille und hätte ein besseres Ende verdient.

DIE BEIDEN HÜLSENS

Als ich Abschied nahm, begann gerade ein sonores Organ, der soubrettenhaft lächelnden und trotzdem phlegma⸗tischen Königin von Spanien in recht natürlicher Sprech⸗weise zu erzählen, was es mit den zwei edlen Häusern von Mirandola auf sich habe. Der ‚Königliche Garten in Aran⸗juez' hatte es nicht nötig gefunden, sich für die ‚Hofhaltung der Königin' in ‚eine einfache ländliche Gegend' zu ver⸗wandeln; ‚Neu⸗Einstudierung' hatte also nichts weiter be⸗wirkt, als daß eine Schar von Schauspielern, sämtlich schlech⸗ter als ihre Vorgänger, auf falschen Schauplätzen in kürzester Zeit das Maß von Fehlbetonungen aufhäuften, das dem Zu⸗hörer den heftigen Wunsch nach Luftveränderung nahezu⸗legen pflegt. Wird es drüben am Opernplatz besser werden? Contrabässe, Fagotte, Hörner, Celli, das ganze schwülstig schwellende Vorspiel — und schon sieht man vom Schnür⸗boden in die Tiefe des Rheins Stricke herabhängen, an denen nicht mehr drei Sängerinnen, sondern drei Balletteusen hin⸗ und herwippen, während die Sängerinnen irgendwo hinter Versatzstücken stehen. Was soll die Neuerung? Es war eine von den vernünftigsten Forderungen Wagners und Hamlets: daß sich der Ton der Geberde, die Geberde dem Ton an⸗passe. Hier aber vermögen die Rheintöchter ihren Gesang weder den Bewegungen ihrer Doppelgängerinnen oder ⸗schwimmerinnen noch genau dem Orchester anzupassen, das froh ist, endlich mit Posaunen und Trompeten ins Walhall⸗

motiv übergehen zu dürfen. Wogen wandeln sich in Wolken, die zerfließen, damit wir erkennen, daß Kautsky und Rotto-nara durchaus die Männer sind, einer Götterlandschaft alle nötige Helle und Saftigkeit aufzupinseln.

Wenn hier nur Götter wären! Ich will nicht künstlich an mich halten, sondern lieber gleich sagen, daß ich mich bemüht habe, mir manches Rätsel der Kunstgeschichte zu lösen, in der Wagnerei aber, je länger und gründlicher ich mich mit ihr abgebe, beim besten Willen nicht mehr als einen gesunden Schwindel erblicken kann. Einen Jahrhundert-schwindel, selbstverständlich. Der den deutschen Mythus in soviele Stabreime aufgeteilt hat, daß man an vier endlosen Abenden einen Vorgeschmack des Fegefeuers erhält, der hat sich nie mit Kleinigkeiten abgegeben. Seinen gigantischen Anstrengungen mußte gelingen, alle schlechten Nerven zu überreizen, alle schwachen Hirne zu bezwingen. Aber ist es nicht an der Zeit, sich zu besinnen? „Glühender Glanz entgleißt dir weihlich im Wag" — ist es wirklich erträglich, daß ein Textbuch von der gedunsenen Ohnmacht solcher (und allzu wenig andrer) Verse deutsch in Sprache und Wesen, und gar, daß es eine Dichtung genannt wird? Ich versuche, mir den Erfolg dieser Tetralogie halbwegs zu erklären, und fasse gegen unsre Eltern und Großeltern den Verdacht, daß ihnen unheimlich gewaltig erschien, was sie und weil es sie nicht im Geringsten, nicht einmal im Größten anging. Zu keiner Zeit ist hier ihre Sache, unsre Sache verhandelt worden; und daß durch solche Verhandlung unser Herz bewegt wird, mag bis auf weiteres der Prüfstein wahrer Kunst bleiben. Es würde unsern Altvordern nicht nützen, sich hinter die Musik zu verschanzen; denn sogar einer der ihren erklärt heute verwundert, daß „die Klangwelt der ‚Nibelungen' gar nicht mehr die sinnberauschende Wirkung ausübt, wie ehedem". Gottlob, es tagt. Aber daß es endlich tagt, verstehe ich besser, als daß man jemals Überladenheit für Seelendurchlotung, Fettwülste für Nervenstränge, Lärm für Wucht, Not für Tugend (nämlich das System der Leit-

motive für einen Ausfluß überquellenden Reichtums, statt für Krücke und Stelzfuß des Siechen) hat nehmen können. Was von der Tetralogie zu erhalten sein wird, sind die einzelnen Glanz- unb Effektstücke.

Cura posterior. Vorläufig künden Schlittenschellen, die sich bald als Schmiedehämmer erweisen, daß es aus der freien Gegend auf Bergeshöhen nach Niflheim hinuntergeht. Dort fehlt Liebans Mime; und dafür kann kein Fortschritt der Technik, auch nicht die Komik eines kinematographierten Einzugs der Götter in Walhall entschädigen. Herr von Hülsen ist im Irrtum. Er hat gesehen, daß ein genialer Regisseur manchmal ohne geniale Schauspieler ausgekommen ist, und glaubt, da selbst er ja schon öffentlich ein Genie genannt worden ist, sich auf Prospekte und Maschinen verlassen zu dürfen. Wenn das eine „völlige Loslösung von der alten Schablone" ist, so täte der Intendant gescheiter, sich mit der alten Schablone wieder völlig zu vereinen und für die Unsummen, die er an neue Dekorationen zu abgelebten Opern und Musikdramen verschwendet, zukunftsreiche Kräfte nicht bloß zu gewinnen, sondern festzuhalten und mit ihnen ein richtiges Opernrepertoire zu bilden. Es ist die höchste Zeit. Im Januar 1914 wird Wagner frei. Dann werden Berliner sich hüten, zehn Mark für eine Vorstellung zu zahlen, die in Charlottenburg vier Mark kostet. Dann muß vom Königlichen Opernhaus ein Ersatz für Wagner beschafft werden. Wo ist er zu finden? In der deutschen und italienischen Oper. Schon darum, weil die Konkurrenz des Nachbarorts durch die Vehemenz und Ausschließlichkeit ihres jungen Wagnerkults viele musikalische Menschen dorthin treiben wird, wo es nichts zu gaffen, sondern nur Mozart, Weber, Gluck und Verdi anzuhören gibt. Sich auf diese Periode vorzubereiten, stünde einer königlichen Bühne besser an, als schnell noch einmal die Tetralogie auszuschlachten, und das mit Mitteln der Reklame, deren Anwendung allerdings die „völlige Loslösung von der alten Schablone" der Vornehmheit bedeutet.

... Als ich wiederkam, war das sonore Organ gerade dabei, der soubrettenhaft lächelnden und trotzdem noch immer phlegmatischen Königin von Spanien zwo Zeilen für einen Infanten zu entlocken, der das harte Schicksal, Otto Sommerstorff zum Vater und Gebieter zu haben, zweifellos verdiente. Die ganze kindliche Sonntagsnachmittagsverstellerei, für die man sich Frau Poppe von einem reichshauptstädtischen Theater geliehen zu haben schien, ging vor sich zwischen Kulissen, die zu Genzmers Verzierlichung dieses Zuschauerraums in geringerm Widerspruch standen als zu der mörderisch beklemmenden Atmosphäre an Philipps Königshof. Der Fall war hoffnungslos. Da sollten es denn Mätzchen machen. Über die Kerkerszene senkte sich der Vorhang so langsam, als wäre das Stück von Maeterlinck; und zwischen dieser Stimmungsfatzkerei und der Stimmungslosigkeit des voraufgeschlichenen Spiels ergab sich ein Gegensatz, über den nur lachen konnte, wer den Text des Abends nicht doppeldeutig nahm. Du sprächst von Zeiten, die vergangen sind, wenn du Namen nennen wolltest, um derentwillen man in dieses Haus ging. Seit Sonnabend weiß ich Namen, um derentwillen man für lange Zeit aus diesem Hause wegbleiben wird. Herr von Hülsen ist weit entfernt, ein tüchtiger Opernleiter zu sein; aber selbst er kann nicht verhindern, daß manche Wochentagsaufführungen keinen Vergleich zu scheuen brauchen. Im Schauspielhaus ist keine Wochentagsaufführung auch nur anzusehen. Wahrscheinlich ist Herr von Hülsen mit seinem ganzen Interesse bei der Oper. Dann zögere er wenigstens nicht länger, den Posten eines Hofschauspielleiters, den er selbst nicht ausfüllt, für einen Könner freizumachen. Sonst wird — da das Hoftheater ja doch kein Separatinstitut für den Hof ist, sondern sich durch Zulassung und Umschmeichlung eines zahlenden Publikums auf dieses angewiesen zeigt — sonst wird unser Widerspruch immer lauter und lauter werden.

ROSE BERND

Es ist ein Geheimnis mancher Dramen Gerhart Hauptmanns, daß sie im Lauf der Zeit immer mehr an Leuchtkraft und Lebensfülle gewinnen. Das ist ja verständlich. Wir haben den kindlich unberechtigten Wunsch, einen Dichter unbeirrt aufsteigen zu sehen. Diese unbillige Forderung einer gradlinigen Höherentwicklung — eine Forderung, die uns nebenbei als schlechte Literarhistoriker kennzeichnet — trübt uns von Mal zu Mal den ersten Eindruck einer neuen Dichtung. Der zweite Eindruck erst entscheidet. Erfolglose Stücke kommen zu hohen Ehren: Florian Geyer, Der Biberpelz, Michael Kramer. Erfolgreiche Stücke — verkümmern sie dementsprechend? Man ist neugierig, wie sich nach neun Jahren das Schauspiel von ‚Rose Bernd' ausnehmen wird. Werden seine Schwächen allmählich überstrahlt worden sein von einem Ethos, das Liebe zu den Armen im Geiste nicht bloß predigt, sondern durch die hingebendste Gestaltung auch erweist? „Hat ein Aussehen gehabt, als sollte der Frühling hervorkeimen allenthalben, ist aber alles verfaulet in Finsternis." Dies schwermütig-schöne Wort aus ‚Florian Geyer' faßt aufs knappste zusammen, was ein paar Jahrhunderte später Rose Bernd geschehen wird. Hauptmann trauert über ihr Schicksal; aber ihm ist nicht völlig geglückt, es darzustellen. Kein Zweifel, daß uns in jedem Akt eine Szene von schneidender Wahrhaftigkeit den Atem raubt — nur muß man sich durch unmäßige Längen, Unsicherheiten und Weichlichkeiten zu ihr schleppen! Schwer zu glauben, daß ‚Rose Bernd' sich neben dem ‚Fuhrmann Henschel' behaupten wird, der ganz gekonnt ist — eine naive Dichtung im besten Sinne, neben der die Geschichte von der meineidigen Kindesmörderin sentimental und sentimentalisch zugleich wird. Denn was Hauptmann durch ‚Rose Bernd' ausdrücken will: daß es unsinnig ist, ein Mädel zu Tode zu hetzen, weil sie ein Kind kriegt; daß ihr Schmerz wichtiger ist als die Satzungen der Gesellschaft; und daß einmal alles denken wird wie er — das muß er Rose Bernd selber aus-

sprechen lassen. „Vater! Ich lebe! Ich sitze hier! Das iis was! Das heeßt was, daß ich hier sitze! Ich dächte, Voater, Sie mißten das sehn! Das iis ane Welt . . . da sein Sie versunka . . . da kinn' Sie mer nischt nimehr antun dahier! O Jees, ei een kleen' Kämmerla lebt Ihr mit'nander! Ihr wißt nischt, was außern der Kammer geschieht! Ich wiß! ei Krämpfen hab ichs gelernt! Da is . . . ich weeß ni . . . all's von mir gewichen . . . als wie Mauer um Mauer immerzu — und da stand ich drauß'n, im ganzen Gewitter —". Das wäre in jedem Falle schlichtes Druckpapier, so geschickt es auch schlesisch marmoriert ist. In diesem Falle zerstört es die Figur: deren Tragik ja gerade sein soll, daß sie mit Stummheit geschlagen ist, daß sie sich nicht erklären und nicht verteidigen kann — und der ihr Dichter in dem Augenblick zu sagen gibt, was sie leidet, wo ein Gott ihm nicht gibt, es zu gestalten. Diese Rose Bernd steht mit einem Fuß in einer Dichtung von animalischer Saftigkeit, von unmittelbarer Lebensnähe, von kräftigstem Wohlklang, von reiner lyrischer Innigkeit — mit dem andern in einem Volksstück, das es mit Aktschlüssen, künstlichen Kontrastierungen, forcierten Entladungen, Belauschungen, Selbstanzeigen, Wehleidigkeiten und ‚Heldinnen' hat. Wenn ich ‚Rose Bernd' lese, überwiegt das Volksstück; wenn ich die Lehmann sehe, überwiegt die Dichtung.

Sie ist der Mittelpunkt einer Vorstellung, die unter Brahm wahrscheinlich nicht anders ausgefallen wäre als unter seinen Nachfolgern Rittner und Grunwald. Sie hatten keine Ursache, für ein Stück, das sie in ihrem Sozietätstheater kaum mehr geben werden, besondere Aufwendungen zu machen, also etwa ererbte Leinewand gegen sprießende Landschaft zu vertauschen. Außerdem werden die beiden alten Schauspieler gedacht oder gesagt haben: Speelt man got! Bei Herrn Otto Werther aus Leipzig hatte es nicht genützt. Die schroffe Männlichkeit, der ungestüme Trotz, das beherrschte Gefühl des Herrn Flamm kam teils provinziell, teils gar nicht heraus. Frau Flamm war für die Grüning die Gelegenheit, eine schlesische Mutter im Krankenstuhl von einer bayrischen

Mutter im Krankenstuhl zu unterscheiden. Die Unterscheidung gelang; aber Hauptmanns Mutter, die noch eifersüchtig ist, gelang nicht ganz so gut wie Thomas Mutter, die stirbt. Vielleicht lag es an der Steifheit des einen Partners, vielleicht auch am Dialekt. Jedenfalls fehlte der Gestalt die letzte Echtheit, die bei der Grüning selten fehlt. Sonst war die Aufführung ziemlich makellos. Herr Marr, überzeugend wie nie, ließ Streckmanns Bösewichttum aus menschlichen Gründen erwachsen, Herr Forest traf ohne einen Schein von Mühe das unbemerkte, in sich selbst zusammengeschmiegte Wesen August Keils, und Sauer war der Mann, Shakespeare zu zitieren und sich vor der Unreinheit der Welt hinter seine Bibel zu flüchten. Diese Unreinheit hieß Else Lehmann. Ihr Gesicht bebte in dem Maße, wie ihr Herz bebt, und das dürfte ein Irrtum der Künstlerin sein, die durch ein wogendes Mienenspiel übermitteln zu müssen glaubt, was in der schweigsamen Rose der ersten vier Akte vorgeht. Wir wissen es ohnehin. So aber erfahren es die Partner, die ja gerade taub und blind für ihr Leiden sein sollten. Solche Wesen dulden auch physiognomisch still. Im übrigen ist die Lehmann vollkommen. Man begreift August Keil und Flamm und Streckmann, die diese Schönheit, diese Naivität und diesen Vorrat innerer Tüchtigkeit andächtig verehren oder gierig an sich reißen. Dann wird dies Weibtum beschmutzt, dies Gemüt vergiftet, dies Leben vernichtet, und es ist sehenswert, mit welcher Kunst der Abwechslung die Lehmann die hysterische Gärung des armen Geschöpfs, ihre verzweifelte Flucht in die Verstellung, ihr keuchendes Elend, den Aufruhr aller ihrer Fasern bis zum Zusammenbruch steigert. Brahms Erben sollten nur Stücke geben, in denen Else Lehmann Rollen hat.

DER BLAUE VOGEL

Jeglicher Sache auf der ganzen Welt wohnt irgend etwas inne, was zur Anerkennung, zum Lob, ja, zur Begeisterung herausfordert; man muß es nur zu finden wissen."

Egon Friedell hat, wie vor ihm Goethe, durchaus Recht, daß darin die höchste Tugend des Kritikers besteht. Aber es ist leichter, kategorisch zu verlangen, daß einen sogar Maeterlincks ‚Blauer Vogel' entzücke, als dessen geistige und künstlerische Qualitäten sichtbar und fühlbar zu machen. Ich könnte es nicht. Ich habe auch hier mit gewohnter Gier nach Schätzen der Weisheit und Schönheit gegraben und schließlich Regenwürmer in der Hand gehalten. Denn selbst wenn ein paar Worte fallen, die nicht trivial sind; selbst wenn ein Tier oder ein Gegenstand oder ein Element auftritt, das keine schlotterdürre Allegorie ist; selbst wenn sich ein oder zwei Situationen ergeben, die — leider nicht durchweg, aber für Augenblicke — sinnvoll und sinnfällig zugleich werden: das alles sind eben doch bloß Erholungen von einer marternden Monotonie, an der niemand anders als der Kater schuld ist. Die beiden Kinder Tyltyl und Mytil träumen in der Weihnacht, daß sie mit Gefolge aufbrechen, den Blauen Vogel, das heißt: das Glück einzufangen. Nach Maeterlincks mystischem, in jedem Sinne mystischem Ratschluß bedeutet für das Gefolge das Ende der Reise den Tod. Es wird sich also, erklärt der Kater, darum handeln, diese Reise mit sämtlichen zu Gebote stehenden Mitteln in die Länge zu ziehen. Wahrhaftig, das geschieht.

Das erste Bild ist das beste, weil es nicht verrät, wie schmerzhaft die andern Bilder ganz oder mindestens zur Hälfte enttäuschen werden. Man hofft am Anfang auf einen Diamanten, der nur gedreht zu werden braucht, um die Vierfüßler reden zu machen, den Bäumen ihre Geheimnisse zu entlocken, die Toten zu erwecken, dem Licht und der Nacht, dem Brot und dem Zucker, dem Feuer und dem Wasser Empfindungen und Worte zu verleihen. Si tacuissent . . . Sie sagen nichts, als was man längst gewußt hat. Warum spräche man von hündischer Treue, wenn man dem Hunde nicht anmerkte, daß er den Herrn ausdrücklich seiner Treue versichern wird, sobald er nicht mehr auf sein armes

Gebell angewiesen ist? Warum spricht man von katzenhafter Falschheit? Und liegt es nicht allzu nahe, daß die Gespenster sich langweilen, seitdem die Menschen aufgehört haben, an sie zu glauben? Daß die Krankheiten kränkeln, weil die Ärzte so grausam gegen sie sind? Darf ein Dichter eigentlich noch verkünden (ohne darzustellen!), daß das Glück einem immer davonrollt oder davonfliegt; daß man es hascht und nicht erkennt; daß man es erkennt und nicht bezwingt? „Es gibt ein Glück, allein wir kennens nicht; wir kennens wohl, doch wissens nicht zu halten." Maeterlinck hat den Einfall gehabt, dieses Märchen von der Unerreichbarkeit, Unkenntlichkeit und Unbeständigkeit des Glücks zum dreihundertsten Mal zu schreiben. Das ist nicht viel, aber es hätte alles werden können, wenn der Poet die phantastischen und humoristischen Einfälle gehabt hätte, um uns zu verzaubern; wenn er im Besitz des wahren Diamanten gewesen wäre; wenn er den Tieren, Gegenständen und Elementen wirklich das verborgene Seelchen aus dem faßbaren oder unfaßbaren Leibe geholt hätte, statt sie in abgeblaßten Alltagswendungen mit ungeheurer Breitspurigkeit über Gemeinplätze hin schwatzen zu lassen. Daß es ja zwei Kinder sind, die das Spiel träumen, und daß Kinder kaum tiefer denken und individueller sprechen werden: das ist keine Entschuldigung, weil das Märchen für den Vorstellungskreis von Kindern doch wieder zuviel verstiegene Buchfloskeln, zuviel nackte Begrifflichkeit, zuviel Sand und Staub enthält.

Trotzdem war das die eine von den beiden Möglichkeiten, das Stück für die Bühne zu retten: daß man es für Kinder zwischen acht und vierzehn Jahren zurichtete, nämlich allen Schwulst und alle Künstlichkeiten strich und den primitiven Rest für eine Anzahl Nachmittage des Dezember zu halben Preisen ansetzte. Dann wäre ich für mein Teil mit Ruth und Hildeli, mit Marianne und Caspar und Caritas noch immer lieber zu ‚Frau Holle' oder zu ‚Aschenbrödel' gegangen; aber die Snobs, denen auch für ihre Kinder das Modernste gerade gut genug ist, hätten dem Deut-

schen Theater wahrscheinlich die Unkosten eingebracht. Die zweite Möglichkeit war: einfach ein Ausstattungsstück zu machen, für den mangelnden Geist einen Ohrenschmaus und eine Augenweide zu liefern, also bei Humperdinck dreimal mehr Musik zu bestellen und keine von Maeterlincks Regie-Anweisungen unausgeführt zu lassen. Die erlauben, ja, fordern ein ganzes Victoria- oder Olympiatheater. Tau gleißt, Bienen summen, Knospen schließen sich auf, Wind murmelt in den Blättern. Es gibt einen zauberhaften, wunderherrlichen, von nächtlichem Schimmer umflossenen Blumengarten, in dem zwischen Sternen und Planeten märchenhaft blaue Vögel auf und abfliegen. Es gibt eine mächtige, prunkende Tafel in Jaspis und Silber. Es gibt eine Art jauchzenden, hohen, beinahe durchsichtigen Doms, dessen endlose Gewölbe auf zahllosen schlanken, hellen, seligen Säulen ruhen, und der sich mit engelhaften Gestalten in leuchtenden Gewändern füllt. Bei Reinhardt? Wer sich, um ein Beispiel herauszugreifen, an seine verhungerten Kurrendeknaben aus Berlin N. erinnert, deren dünne Ärmchen an bläulichen Barchenthemdchen herunterhingen, und die ängstlich zwischen ragenden Pappschachteln umhertappten: der wird es zwar billigen, daß weder an diese noch an andre Szenen des lebensunfähigen Stückes Vermögen verschwendet wurden; aber er wird sich auch fragen, warum man es dann überhaupt einer Aufführung würdig gefunden hat. Mit demselben oder einem geringern Aufwand an Zeit und Kraft hätte ‚Egmont' oder der ‚Sturm' oder ‚Richard der Dritte' eine Bühnenform erhalten können, die uns beglückt und die Kasse genau so gefüllt hätte wie etwa ‚König Heinrich der Vierte'. Die schlichtere Fassung, die Reinhardt Maeterlincks Märchen zugedacht hatte, ist im übrigen für die Verhältnisse der berliner Bühnen immer noch üppig genug. Um über Kürzungen zu streiten, müßte man die Dichtung höher schätzen. Man war dankbar für jedes fehlende Wort, weil man auch so vor Langeweile langsam abstarb. Es will viel heißen, daß nicht einmal die Darstellung auf die Dauer

schadlos hielt. Denn sie stand an sich auf einer Höhe, die selbst bei Reinhardt nicht oft erreicht wird. Niemand störte, und alle waren zu einer Einheit und Feinheit abgestimmt, als ob der Regisseur den Unterschied zwischen diesem lendenlahmen Autor und dem Schöpfer von ‚Pelleas und Melisande' nicht bemerkt oder als ob er gelobt hatte, ihn zu verwischen. Die zehn- oder zwölfjährige Mathilde Danegger spielte nicht, sondern war ein Kind Mytil von so hinreißender Lieblichkeit, daß man die Kinder in Maeterlincks großen Dichtungen von ihr sehen möchte, und Victor Arnold hatte als Hund Tylo so rührend menschliche Töne, daß mehr als einer ein Tränchen zerdrückt haben wird. Schade drum! Wenn Reinhardt auf Neujahrswünsche hält, so wünsche ich ihm ein Unterscheidungsvermögen, das ihn künftig verhindert, sich an Blutlosigkeiten dieser Sorte zu vergeuden.

BAHRBAREY

Schade um Bahr, immer wieder: schade! Freilich, nicht das wurmt mich, daß er einen armseligen Philisterschwank nach dem andern schreibt, sondern, erstens, daß er es nicht kann, ohne dadurch herunterzukommen: daß ihm die Überlegenheit fehlt, dergleichen mit der linken Hand abzutun. Was die rechte treibt, das wird neuerdings leider von dieser öden Lohnarbeit beeinträchtigt, die ich mir, zweitens, dann gefallen ließe, wenn sie einen wirklich nennenswerten Lohn abwürfe: wenn Bahr an der Spitze der meistgespielten Autoren marschierte. Ein Talent soll meinetwegen Zugeständnisse machen, um nicht zu verhungern. Ein Talent, das sich zu quälen hätte, soll meinetwegen die dicksten Zugeständnisse machen, um mit einem Schlag und einem Schlager seine Existenz sicherzustellen und in Zukunft ganz für reinlichere Dinge frei zu sein. Aber Saison nach Saison mit Skowronnek um die Wette laufen, dabei unterliegen, nämlich statt zwanzigtausend Mark, wie mit anständiger Schriftstellerei, vielleicht lumpige dreißigtausend ver-

dienen und obendrein in pathetischen Feuilletons die Geschäftstheater schelten, daß sie sich durch die Aufführung derartiger Stücke um die höhere Weihe, nämlich um die Würdigkeit für den ‚Parsifal' bringen: das alles ist nur durch seine Komik vor dem Eindruck einer beschämenden Peinlichkeit geschützt. In Bahrs ‚Selbstinventur' — die nicht etwa früher einmal, sondern zugleich mit dem neuen Stück herausgekommen ist — heißt es irgendwo: „Ich konnte schon als Kind Geld nicht leiden. Später, bei den ersten Blicken ins Leben der Menschen, erkannte ich gleich, daß Taten oder Werke, um des Geldes willen getan, nichtswürdig sind, und daß sich entmenscht, wer etwas um des Geldes willen tut." „Nichtswürdig" möchte ich nun weder ‚Die Kinder' noch ‚Das Tänzchen' noch ‚Das Prinzip' nennen, weil das ein zu großes Wort wäre. Aber angemessen scheint es mir, ‚Kinder' und ‚Tänzchen' auch nachträglich schlechtweg klebrig und das neue ‚Prinzip' maßlos albern zu nennen. Insofern ist fast von einem kleinen Fortschritt zu sprechen.

Der wird mir Leser vielleicht nicht einmal so deutlich wie einem, der das Stück mit der Lehmann sieht. Else, hohe Zuversicht aller Dramatiker, die von einer Figur behaupten lassen, also selber behaupten: „Ein herrlicher Mensch, ganz echt, ganz Natur!" — und die in Wahrheit einen zusammengestoppelten Popanz teils berlinisch, teils wienerisch, und in diesem Falle gar noch teils bahrisch, von seinem „Frauengemüt" (wörtlich: „Das hab ich zu stark, das Frauengemüt — wenn mein Vater auch bloß ein Schmied auf dem Dorfe war") und ähnlichen angenehmen Eigenschaften reden lassen. Kein Wunder, daß sich in diese blumige Köchin der Primaner Hans Esch verliebt, und sie sich in ihn; aber eigentlich ein Wunder, daß sie schließlich einen Oberkellner vorzieht, trotzdem Hansens Vater aus dem ‚Prinzip', daß seine Kinder nach ihrer Fasson selig werden sollen, nichts gegen eine Köchin als Schwiegertochter einzuwenden hätte. Ich will Bahrs Weltbeglückungs-, Menschenveredlungs- und Jugenderziehungs-Ideen nicht ernster nehmen als er, dem sie

gerade gut genug sind, um eine Posse ohne Gesang und Tanz ‚literarisch' aufzusteifen. Ich will mich überhaupt bescheiden. Ich will nicht einmal mehr beklagen, daß einen Mann von der Bildung, dem Geist und den Nerven Bahrs das Theatermetier, wie er es neuerdings übt, nicht anwidert. Nur auf eins will ich bei keinem unbedenklichen Unterhaltungsstück verzichten: daß es mich unterhält. Was aber soll mich hier unterhalten? Die sogenannten Charaktere? Dazu müßten diese Narren närrisch und nicht bloß ledern sein. Das ‚Milieu'? Den Reiz einer Köchin als Possenheldin hat vor dem Hirschfeld der ‚Pauline' der L'Arronge des ‚Compagnons' und vor beiden Molière aufgebraucht. Die Handlung? Glaube sie, wer kann. Der Dialog? Banvilles Gringoire sagt einmal: „Zuletzt kommt alles, selbst was man sich wünscht." Daraus macht Bahr: „Es kommt alles, was man sich wünscht. Aber etwas spät." Zum Teufel ist der Spiritus, die Pointe, auch das billigste Gefunkel eines geübten Bretterplauderers, das ich allerdings niemals vermissen würde, wenn andre Qualitäten zur Entschädigung da wären. Ich weiß, wer Bahr, und ich weiß, wer Blumenthal ist. Aber es wäre ungerecht, den Bahr von heute besser zu behandeln als den Dichter des ‚Weißen Rößls', das nicht allein unvergleichlich amüsanter, sondern sogar künstlerisch erheblich sauberer ist als ‚Kinder', ‚Tänzchen' und ‚Prinzip' zusammen.

Für den Leser dieses ‚Prinzips' war es gut, sich gleich darauf bei ‚Schönen Frauen' ein bißchen erholen zu können. Es ist nämlich gar nichts dagegen zu sagen, daß in den Vorräumen der Kammerspiele die Büsten von Ibsen und Strindberg stehen, während drinnen Monsieur Rivoire hundertfünfzig Aufführungen hinter sich und Monsieur Etienne Rey hundertfünfzig Aufführungen vor sich hat. Warum nicht? Das wäre an sich ein durchaus erlaubtes Geschäft von Leuten, die es eines Tages satt hatten, auf skandinavisch zu hungern, und jetzt endlich davon fett werden, daß sie entdeckt haben, was ihrem Publikum schmeckt. Bahr wird sie dafür „entmenscht" heißen und ihnen zur Strafe kein

Stück mehr einreichen. Ich finde es nur töricht — und es verdirbt mir von vornherein den Appetit — daß sie dieses Geschäft nicht offen und ehrlich betreiben. Sie füllen sechzehn Druckseiten der ‚Blätter des Deutschen Theaters' mit dem sauern Schweiß von sieben Schriftstellern, die fast alle nachweisen müssen, daß es sich hier beileibe nicht um die harmlose Plauderei eines routiniert geborenen Dutzendparisers handelt. Einer der Dramaturgen nennt ruhig diese „scheinbar so leichten und luftigen Dinger wertvoller, kühner, angenehmer als manche seriösen Stücke der seriösen deutschen Dramatiker". Besser als die deutschen Stücke, die er zur Annahme empfiehlt, werden ‚Schöne Frauen' schon sein. Aber weshalb ist ihre Leichtigkeit und Luftigkeit nur „scheinbar", da es doch gerade ihren Vorzug ausmacht, daß sie wirklich leicht und luftig und überhaupt nichts andres sind? Es müßte denn sein, daß ein spielerisches Stück durch langweilige Strecken gewichtig wird. Wo Monsieur Rey in diesem Sinne ungewichtig bleibt, bemüht er zum tausendsten Mal die Verlegenheiten, Windungen, Seufzer, Schwüre, Schwindeleien und Aufrichtigkeiten des Typus Mann, der um der Einen willen nicht von den Vielen, um der Vielen willen nicht von der Einen lassen kann. So anspruchslos sich das gibt — ich möchte es nicht ohne Bassermann sehen. Als er fünf Minuten gesprochen hatte, war selbst meine Abneigung gegen die Heuchelei der Dramaturgen vergessen. Bassermann ging die Figur mit einem Künstlerernst an, der dem ersten Augenblick fast zu schwer für diese Lappalie schien. Er war vielleicht nicht der Mann, der auf alle Frauen fliegt; aber er war der Mann, auf den alle Frauen fliegen. Man bedauerte, daß man ihn nicht öfter in solchen Glanzrollen des alten Bonvivant-Faches zu sehen bekommt. Aber noch mehr bedauert man, von einem Schauspieler seines Ranges und Reichtums in fast fünf Monaten nicht mehr gesehen zu haben als diesen Schwerenöter, den Heißsporn Percy und den Meister Anton.

ASTRID

Eduard Stucken war stets ein Dramatiker für Wagnerianer, deren Merkmal es ist, daß sie sich eine Teilnahme an Dingen einreden, die ihnen bei einiger Denkreinlichkeit und Empfindungsehrlichkeit vollständig gleichgültig wären. Nicht etwa, daß die Edda oder die Saxdoela-Saga irgend einem wirklichen Menschen gleichgültig sein könnte. Aber was Wagner mit und Stucken ohne Musik daraus machen: das ist nichts als eine Verkleinlichung, Überhitzung, Entnervung, Verwulstung und Sentimentalisierung gewaltiger Geschehnisse, überlebensgroßer Schicksale, tragisch gestimmter Götter und Helden. Für Stucken scheint es zunächst ein Fortschritt, wofern ‚Astrid‘ keine Episode bleibt: daß er nicht mehr mit dramatisch-illegitimen Künsten zu benebeln, daß er nicht mehr durch eine pompöse Verssprache über den wahren Charakter seiner Belanglosigkeiten Unklarheit zu stiften oder, richtiger, in aller Naivität entstehen zu lassen sucht. Ach, es ist nur ein negativer Fortschritt. Diese ‚Astrid‘ hat sich aus den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, aus der Zeit der Geibel, Heyse, Schack bis heute erhalten, ist aber darum nicht schöner geworden. Genau so sahen sie damals aus, die Tragödien mit Bärenfellen, Mähnen, Bärten, Streitäxten, Brünnen und Schilden und meistens entblößten Schwertern, mit Hel und Balder und Hekla und einer Fraue im Mittelpunkt, deren Unglück es ist, den Mann ihres Herzens zu haben und doch nicht zu haben, deshalb also gleichzeitig lieben und ins Jenseits wünschen zu müssen. Wie Astrid zwischen diesen beiden Gefühlen für ihren Kjartan hin und her pendelt; wie allmählich die zärtlichen Stimmungen überschrien werden, bis sie nur noch Blut vor Augen hat; wie endlich der arme Mann durch ihren Ehegatten Bolli aus dem Wege geräumt wird, ohne daß Mörder und Anstifterin ihr Opfer überleben: das ist die Fabel des Dramas, das neben vielen andern Schwächen zwei Hauptschwächen hat. Es fällt kein Wort, das mich aus meiner Unbewegtheit aufrüttelte. „Des Hasses

rote Blume gab ich dir", sagt Astrid einmal. Das ist allerdings erschreckend — aber ist es eigentlich eine Überraschung? Wenn ein Autor, der gewöhnt war, seine Banalität unter eine Fülle von blühenden und glühenden Tropen zu vergraben, diesen Bestattungspomp plötzlich verschmäht, so kann nichts andres zu Tage kommen als eben seine Banalität. Stucken spricht hier, wie jedem Jambendramatiker von Schillers erstem Epigonen bis zu Ernst Hardt der Schnabel gedrillt ist. Es wäre kaum möglich, in eine so unmelodisch dürre Sprache einen irgendwie dichterisch originellen Inhalt zu fassen, weil dieser sich vermutlich eine irgendwie originelle Form schaffen würde. Auch ein Kunstwerk hat weder Kern noch Schale — alles ist es mit einem Male. Stuckens Drama nun ist innen und außen Nichts; es sei denn, daß man in dieser Sphäre historisch-philologische Bildung und eine fühlbare menschliche Anständigkeit für Etwas nähme. Mit seinen zerdeklamierten, halb oder völlig entwesten Worten wiederholt es in der Konstellation seiner beiden Ehepaare: Astrid und Bolli, Kjartan und Hrefna ungefähr die Konstellation: Brunhild und Gunther, Siegfried und Kriemhild. Doch sag' ich nicht, daß dies der Fehler, der zweite Hauptfehler sei. Nicht etwa, wodurch Stucken an die Vorlage erinnert, enthüllt seine Armut; sondern daß er es unterläßt, an sie zu erinnern. Nichts von Wildheit, Sturmmusik, Mystik. Dies hier ist eine gut gegliederte Konstruktion, zu deren Plan es gehört, daß dem grauen Mittelalter die wahrhaft unheimliche Zerrissenheit der Gegenwart eigentümlich wird. Man muß wohl einigermaßen wetterfest sein, um vor dieser Zwiespältigkeit Stuckenscher Figurinen ernst zu bleiben. Es gibt das drolligste Auf und Ab primitiver Gegensätze. Was eben noch Hyäne war, ist unvermittelt Lämmchen und gleich wieder genau so unvermittelt Hyäne, und wer durch und durch hysterisch ist, wird die Robustheit selbst, um den programmäßigen Mord zu verüben, und alle Totschläger sind großmütig, weil nach Stuckens Meinung unser Interesse erst dort erwacht, wo einer oder mehrere

ganz anders handeln, als sie nach menschlichem Ermessen handeln dürften und könnten. So vorgeschrittenen Isländern, die die unmerklichste Seelenregung an sich und an ihrem Nächsten verstehen, die sich edel bändigen und einander bemitleiden und küssen, glaube ich jede friedliche Lösung erotischer Konflikte, aber den Verbrauch von Gift, Dolch und Speer nur dann, wenn sie in schlechten Theaterstücken ein eben so grelles wie schattenhaftes Dasein führen. Das ist ja das ewige Weh und Ach solcher Dramatisierungen, daß der Autor bei der Arbeit die Unmöglichkeit einsieht – nein, daß es ihm ohne sein Wissen unmöglich wird, mit seinem lebendigen Herzen einen sagenhaft toten Heroismus zu gestalten, und daß ihm unter der Hand die Personen nach seinem und seiner Zeitgenossen Bilde geraten. Warum aber verwirft er, der sich und seine Sehnsucht nun einmal nicht in die Vorzeit zu projizieren vermag, dann nicht kurz entschlossen auch den verblichenen Stoff und stellt sich und seinesgleichen in dramatisch brauchbare Vorgänge der Gegenwart? Bei Stucken ist die Antwort einfach genug. Er schlottert schon recht erbärmlich, wenn er unumgürtet von dem Prunk seines doppelt reimenden Nibelungenverses durch vier Akte schreiten soll. Nehmt ihm auch seine alten Mären und den fünffüßigen Jambus, und er kommt überhaupt nicht vom Fleck. Er ist wirklich das Muster sterilen Artistentums, gegen das man von Rechts wegen mit Feuer und Schwert vorgehen müßte. Ich lasse es gleichwohl beim Rade bewenden, weil das Deutsche Theater jetzt doch vielleicht im Stucken-Kult ermüden wird. ‚Astrid' hat zum Glück keinen Erfolg gehabt. Aber war das nicht vorauszusehen? Und ist es richtig, ein Talent wie Mary Dietrich durch so unpassende und unlösbare Aufgaben in Übertreibungen und Verzerrungen zu hetzen? Wenn aus keinem andern Grunde – allein um dieser fürchterlichen Rolle willen durfte das Stück nicht gespielt werden. Man beschäftige solche jungen Kräfte wie die Dietrich falsch, und man hat das Verdienst, sie entdeckt zu haben, gleich wieder verwirkt. Es ist selbst-

verständlich, daß Reinhardt den Antrag, seine schönsten Aufführungen kinematographieren zu lassen, abgelehnt hat, weil der flüchtige materielle Vorteil mit dem dauernden materiellen Schaden denn doch zu teuer erkauft wäre. Aber wichtiger, als geschäftliche Torheiten zu vermeiden, wäre es für ihn, sich nach den letzten Fehlschlägen wieder einmal auf seine Verpflichtungen zu besinnen.

DER JUBILAR

Herr von Hülsen hält die Berliner Presse so gut am Schnürchen, daß sie mit ungeheuerm Gelärm und Gelüge die Wiederkehr des Tages gefeiert hat, an dem er vor zehn Jahren begann, unser Hoftheater herunterzubringen. Das Fest war sehr komisch. Diese Tatsache selbst aber: daß heute ein Mensch von geistigen und künstlerischen Interessen um keinen Preis mehr freiwillig ins Schauspielhaus geht, vermag ich leider noch immer nicht komisch zu nehmen. Vielleicht, weil dieses Haus der Aufenthalt meiner Jugend gewesen ist; vielleicht, weil auch ich wünschte, daß es mit seinen reichen Mitteln jeder Art ein Gegengewicht bildete gegen die Tendenz gewisser Elemente, das Berliner Theater zu verpöbeln und zu verjobbern. Nur weiß ich nicht, wie dieses Haus meinen Wunsch unter dieser Leitung erfüllen soll, der ich schon darum nicht glaube, daß sie wirklich arbeitet, weil sie sonst gar kein Aufhebens davon machen, wahrscheinlich nicht einmal bemerken würde, daß sie zehn Jahre gearbeitet hat; und die den Privattheaterdirektionen in andrer Hinsicht ein nicht minder übles Beispiel gibt. Sogar am Opernplatz, wo es doch besser zugeht als am Schillerplatz, ist ein Hang zur Plusmacherei eingerissen, als ob Herr von Hülsen bei Pollini Thespis gelernt hätte. Ich begreife den Stolz seiner Lakaien und Lobredner, die mit unwiderleglichen Zahlenreihen beweisen, daß „die Einnahme des Jahres 1912 gegenüber dem Jahre 1903 um einunddreißig Prozent gestiegen“ ist. Aber sie mögen mir nicht verübeln, daß ich

die Art und die Mittel, womit dieser Abschluß erkauft worden ist, für ein Hoftheater wenig ehrenvoll finde.

Oder ist es ein Ruhm, daß die Oper, die der Graf Georg von Hülsen-Haeseler in seinen zehn Jahren weit öfter als jede andre gespielt hat, ‚Mignon' ist? Daß ‚Mignon' allein ungefähr eben so viel Aufführungen erfahren hat wie der ganze Verdi? Wie dieser unerschöpfliche Verdi — von dem über ein Dutzend Opern, eine immer wertvoller als die andre, für das wichtigste Opernhaus Deutschlands existieren müßten und existieren würden, wenn dieses Opernhaus einen Künstler zum Direktor haben dürfte! Aber die Gewohnheit will, daß es ein Hofmann sei; und im letzten Jahrzehnt war es ein Hofmann, dessen Wesen ist: die Künstler hinauszugraulen. Nach einander haben Weingartner und Muck die Flucht ergriffen vor einem Regime, das eine Oper nicht vom Orchester, sondern vom Dekorationsmagazin aus einstudieren zu sollen meint, und obendrein in diesen ihren sechs bis sieben Werkstätten eigentlich nur Meyerbeer, selbst Mozart nur als Meyerbeer auszustaffieren versteht. Der eine völlig geglückte ‚Rosenkavalier' — dessen Berliner Aufführung freilich eine (immerhin höchst geschickte und sogar künstlerische) Synthese aller Aufführungen war, die Strauß und Hülsen an den andern großen Bühnen des Reichs gesehen hatten — er allein kann nicht entschädigen für die Sünden, die Herr von Hülsen in der Repertoirebildung, in der Auswahl der, meist ausländischen, Novitäten, in der Behandlung seiner ‚Angestellten' begangen hat und weiter begeht. Ohne Not, aus keinem sachlichen Grunde, hat die Destinn, hat Lieban, haben andre blühende Stimmen und große Talente das Opernhaus verlassen; und wenn man sich heute an einer Alltagsaufführung wahrhaft freut, so stellt sich in der Regel heraus, daß man die Freude Kräften zu danken hat, die „mit Ablauf der Saison" aus dem Ensemble ausscheiden werden. Der Weg ist fast immer derselbe: jemand wird engagiert, eine Weile schlecht beschäftigt, durch Zufall ‚entdeckt', in den Vordergrund gepufft, gehörig ausge-

nutzt und auf der Höhe des Erfolgs an Wien oder Amerika oder Charlottenburg abgegeben. Was früher die Bedeutung des berliner Opernhauses ausmachte: eine Garde erlesener Sänger und Sängerinnen, die durch die kluge Vorsicht ihrer Direktion und das Vertrauen des Publikums jahrzehntelang frisch erhalten wurden und einander frisch erhielten — davon ist bei Georg von Hülsen keine Rede mehr. Er hat das Opernhaus in einen Taubenschlag verwandelt; aber sein Todfeind könnte nicht bestreiten, daß er „den ungeheuern Betrieb durch eine Fülle von Verordnungen und Verfügungen minutiös zu regeln" weiß. Er ist ein Preuße — kennt Ihr seine Farben? Und wenn er siegesfroh und unbekümmert um die Hindernisse der zehn magersten aller Theaterjahre ein Gefühl tiefer, heißer Dankbarkeit schlicht und einfach, aber inhaltschwer zu denjenigen hinüberklingen läßt, die seine Schlachten schlagen, so ist ausgeschlossen, daß er vergißt, sein tapferes Heer — von, sagt der Geschichtsschreiber, eintausendzweihundertfünfundzwanzig Mannen — zu einem begeisterten Hoch auf den Haus-, Landes- und Kriegsherrn hinzureißen.

Da scheint es beinah wunderbar, daß drüben am Gendarmenmarkt der Dichter Josef Lauff erst an dritter Stelle steht. An zweiter steht Hermann Sudermann, an erster — sicher hat keiner danebengeraten — Oscar Blumenthal. Es wäre eine übertriebene Grausamkeit, die Novitäten der Autoren aufzuzählen, neben denen die glorreichen Drei Heroen der Dichtkunst sind. Im Ernst: es ist schmählich. Kein Mensch rechnet mehr darauf, die Dramenliteratur der Gegenwart hier auch nur erwogen zu sehen, trotzdem ein bestimmter Teil am Hoftheater durchaus erlaubt wäre, aufs Hoftheater geradezu angewiesen ist. Aber selbst das Repertoire von unumstrittenen Werken, durch dessen Besitz das Schauspielhaus allen berliner Bühnen überlegen ist, verstaubt und erstarrt in akademisch-bureaukratisch-höfischer Leblosigkeit. Das Ensemble verstößt, verschmäht oder entwertet seine überragenden Mitglieder zu Gunsten eines tauglichen

Mittelmaßes nicht etwa des Körpers, sondern des Geistes und Talents. Wenn Botho von Hülsen eine Paula Conrad fand, so war sie nach einem Jahr ein Ruhm dieses (und keines andern) Hauses, dem sie so lange angehörte, wie sie überhaupt spielte. Wenn Georg von Hülsen eine Helene Thimig findet, so bleibt sie im Dunkel, wird höchstens in den Ferien an fremden Bühnen bemerkt, kehrt schnell ins königliche Dunkel zurück und mag nach Ablauf ihres Vertrages darüber nachdenken, wen sie anklagen soll, daß sie um fünf ihrer besten Jahre gebracht ist. Vielleicht nicht einmal Herrn von Hülsen, sondern das schlechte Herkommen, das ihn an seinen Platz gerufen hat. Die Macht dieser zopfigen Intendanten-Institution gälte es zu brechen, die praktische Theatermänner wie Eduard Devrient und Karl Immermann zu immer neuen Klagen bewegt hat. „Man macht Rechner zu Finanziers, Juristen zu Richtern, Maler oder Bildhauer zu Direktoren der Akademie; aber im Gebiet der schwierigsten und verwickeltsten Kunst macht man Hofleute zu Intendanten. Es ist ein Widersinn, der kaum widersinniger gedacht werden kann." In der großen Zeit des Burgtheaters waren die Direktoren selbständig. Als über Laube ein Generalintendant gesetzt wurde, erbat er die Entlassung aus dem entwerteten Amt. Man isoliere auch bei uns die Direktion des Schauspiels und vertraue sie einem Fachmann mit jeder Vollmacht, nachdem man die Funktionen eines ‚Generalintendanten der Königlichen Schauspiele' wie ehemals auf die eines ‚Generalintendanten der Hofmusik' beschränkt hat: eines Veranstalters aller musikalischen und dramatischen Unterhaltungen für den Hof. Mit der Kunst hat der Graf Georg von Hülsen-Haeseler leider wenig zu tun. Aber als solch ein Hofergötzer und Zeremonienmeister müßte er eine prächtige und imposante Figur machen.

DER PARSIFAL

Da streiten sich die Leut' herum, ob der Parsifal nach 1913 auch anderswo als in Bayreuth aufgeführt werden dürfe. Die Gründe, aus denen man ein Ausnahmegesetz befürwortet, nein: fordert, sind so schief und lahm und fadenscheinig, daß der Reichstag ein Ausnahmegesetz kaum beschließen wird. Aber wir werden mit so wenig Weisheit regiert, daß das leider doch nur ‚kaum' zu glauben ist. Also ist es nötig, ein bißchen mitzuprotestieren, Nicht, weil es ein Unglück wäre, wenn dieser Parsifal noch zwanzig oder zweihundert Jahre auf Bayreuth beschränkt bliebe; sondern weil es eine Unverfrorenheit ist, für diesen Parsifal ein Ausnahmegesetz zu verlangen. Darauf nämlich kommt niemand: bei dieser Gelegenheit am Parsifal selber Kritik zu üben. Es wird stillschweigend vorausgesetzt, daß er ein Ausnahmewerk ist. Das nimmt der Zeitungsleser, dem immer das eigene Urteil, hier aber, in siebenundneunzig von hundert Fällen, sogar die eigene Anschauung fehlt, als selbstverständlich hin. Worte von Wagner wiegen ihn vollends in Sicherheit. „In der Tat: wie kann und darf eine Handlung, in der die erhabensten Mysterien des christlichen Glaubens offen in Szene gesetzt sind, auf Theatern wie den unsrigen und vor einem Publikum wie dem unsrigen vorgeführt werden?!" Dieser Wagner hat auch seine Prosa zu instrumentieren verstanden. Es klingt so pompös, daß alle vergessen, die entscheidenden Einwände zu machen: Wie kann und darf man die erhabensten Mysterien des christlichen Glaubens überhaupt offen „in Szene setzen"? Und was um Himmelswillen zeichnet denn Bayreuths Theater und Publikum vor „dem unsrigen" aus?

Man liest zunächst das Textbuch. Textbuch? Der Wagnerianer erblickt darin eine Dichtung und mehr als das: eins der Heiligen Bücher der Menschheit, wie die Bibel, wie Buddhas, Manus, Mohammeds Lehren. „Weißt du, was du sagst?" Wenn man diese Gurnemanz-Frage stellt, wird man entweder mit Grobheiten oder mit einem Phrasenschwall

überschüttet. Verdächtig ist beides. Aber lästiger ist der
Phrasenheld, weil er Begriffe in die Debatte wirft, die nicht
in die Klarheit führen, sondern in Nebel. Ich kann mit dem
Begriff der ‚Erlösung‘ wirklich nichts anfangen, bevor ich
Klarheit darüber habe, wer und wofür, wodurch, wovon er
erlöst wird. Soweit es mir hier klar wird, ist es Nebensache,
und soweit es Hauptsache ist, entgleitets mir. Durch Par-
sifal wird Amfortas von Schmerzen zur Gesundheit, wird
Kundry von schuldvoller Unrast zu seliger Ruhe erlöst.
Das bietet keine Schwierigkeiten. Aber Parsifal selbst! Er
ist Erlöser und Erlöster zugleich. Die Fähigkeit des mit-
leidvollen Duldens, Fußwaschung, Taufe und Karfreitags-
erlebnis machen ihn zum Ebenbild Christi: — als Christus
erlöst er sündige Menschen. Aber wovon, wodurch, wofür
wird er selbst erlöst? Von seiner Tumbheit durch Kundrys
Kuß zu Glanz und Herrlichkeit. Was hat das noch mit
Jesus von Nazareth zu tun? Soll Parsifal den Heiland be-
deuten, dann stimmt seine Passivität nicht zu seiner Akti-
vität. Soll er eine selbständige Dichtergestalt vorstellen, wie
der Perceval Chrestiens de Troyes und der Parzival Wolframs
von Eschenbach, so mag man es, je nach Neigung und Be-
kenntnis, verurteilen oder dulden, daß dazu Züge und Situa-
tionen aus dem Neuen Testament übernommen worden sind:
aber das Gerede von der religiösen Macht und der ethischen
Bedeutsamkeit des Bühnenweihfestspiels wird dann vollends
leer. Das heilige Abendmahl ist dann Zierat, Füllsel, ein
Effekt neben andern Effekten, und seine Verwendung muß
gläubige Seelen als Entweihung in diesem Weihfestspiel
ebenso erhitzen, wie uns ungläubige dies Nebeneinander von
Kult und Kulisse kalt läßt. Uns ist der Parsifal kein My-
sterium, sondern eine Kuriosität, und wir sehen lächelnd
das Theatergenie Richard Wagner eine Reihe lebender Bilder
stellen („mit freier Benutzung biblischer Ideen“).

Lebende Bilder! „Da es sich auch dieses Jahr bei der
Aufführung des Parsifal wieder ereignet hat, daß einige aus
wohlgemeinter, aber irrtümlicher Pietät den Beifall des Publi-

kums durch Zischen niederzudrücken versuchten, so sieht sich die Verwaltung der Festspiele veranlaßt, kundzutun, daß es der ausdrückliche Wunsch des Meisters selbst war, am Schluß des Werkes das Bild noch einmal zu zeigen, damit dem Publikum Gelegenheit geboten werde, den darstellenden Künstlern seinen Dank zu äußern." Als ich 1906 in Bayreuth war, prangte dieser Anschlag an einigen Pfosten des Festspielhauses. Weshalb das Publikum „den darstellenden Künstlern" seinen Dank nicht äußern kann, ohne daß das letzte Bild noch einmal gezeigt wird, ist schwer verständlich. Interessant aber ist es, Wagner selbst das ‚Bild' so hoch schätzen zu sehen, wie Doktor Faust nicht einmal das Wort schätzen wollte. Wahrscheinlich waren sie wieder päpstlicher als der Papst, jene Anhänger, die aus bunten Bildern von wenig Klarheit und viel Irrtum mit aller Gewalt eine Philosophie, eine Weltanschauung, eine Religion herauslasen. Denn daß auch Wagner über die eigene tiefsinnige Symbolik vom Dreifuß herab gesprochen hat, schließt nicht aus, daß er sich in stillen Stunden der wahren Natur seines Schwanengesangs unheimlich bewußt gewesen ist. Der Parsifal ist keine Dichtung und kein Drama, sondern ein Cyklorama. Die Umzüge des kranken Amfortas; Parsifals Wanderung in die Gralsburg; der Aufmarsch der Templeisen; der Gralsdienst; das Liebesmahl; Klingsors Zauberschloß; die Erscheinung Kundrys; das Versinken des Turms; das Aufsteigen des Wundergartens; die Verwandlung Kundrys; Parsifals Versuchung; Klingsors Speerwurf; das Verdorren des Gartens; die Blumenaue; die Erweckung Kundrys; Parsifals Heimkehr, Fußwaschung und Taufe; seine zweite Wanderung in die Gralsburg; Titurels Leichengeleit; Amfortas im Siechbett, seine Heilung und seine Entzückung; das Erglühen des Grals; der Segen Titurels; der heilige Speer; die weiße Taube; Kundrys Tod; die Huldigung an Parsifal — das ist eine Reihe von lebenden Bildern ohne dramatische Kraft, von Technikertricks, von klug berechneten theatralischen Gegensätzen (Tugend und Laster,

Glut und Eis, Spuk und Wunder), ist ein Feuerwerk, das unser Auge ergötzt, aber unser Herz langweilt, weil ja auch die Musik .... Man wird umnebelt von Orgelton, Posaunenschall und Glockenklang. Kirchlichkeit und Weltlichkeit und Teuflischkeit platzen auf einander, ringen um unsre arme Seele, stacheln sie auf, glätten sie, lullen sie ein, zerren sie hinab und hinauf und hin und her, vom Himmel durch die Welt zur Hölle und wieder zurück. Die liturgischen Wechselgesänge der Ritter, Knappen und Knaben in ihrer strengen Gläubigkeit; der wollüstig schmachtende Chor der Blumenmädchen in seiner üppigen Sinnlichkeit; der Karfreitagszauber in seiner sanften Feierlichkeit: das sind die drei musikalischen Gipfelpunkte der drei Akte, zwischen denen die Dame Kundry, der Ritter Amfortas, der Zauberer Klingsor und mancher andre mehr oder minder grausam daran erinnern, daß der Parsifal das Werk eines fast Siebzigjährigen ist, der nicht, wie Verdi, das Glück gehabt hat, als Künstler jung zu bleiben.

Und dafür ein Ausnahmegesetz? Darüber ließe sich nicht einmal dann ernsthaft reden, wenn es wahr wäre, daß Bayreuths Theater und Publikum sich von „dem unsrigen" zu ihrem Vorteil unterscheiden. Sie unterscheiden sich zu ihrem Nachteil. Ich muß mich an das Jahr 1906 halten. Aber da man dreiundzwanzig Jahre nach dem Tode des ‚Meisters' nicht weiter gewesen ist — warum soll gerade in den letzten sechs Jahren ....? Von Gesang und Darstellung war keineswegs zu sagen, daß sie überall dort für Wagner gedacht hatte und handelte, wo ihm was Menschliches (richtiger: was nicht Menschliches) begegnet ist. Außer dem guten Gurnemanz nämlich sind das ja fast alles Kulissenschatten oder Zerrbilder. Die Schatten mußten mit Bein und Fleisch bekleidet, die Zerrbilder entweder aus der Verzerrung „erlöst" (weil man gerade dabei war) oder ins gigantisch Groteske gerückt werden. Dazu wäre einige Genialität nötig. In Bayreuth vermeidet man wenigstens alle Unarten. Kundrys „Dienen, dienen!" ist die Parole. Man hört

dem Partner zu; man bleibt innerhalb des Ganzen; man hängt nicht am Kapellmeister noch am Souffleur; man singt nicht ins Parkett. Ein ausgeprägter bayreuther Stil kann sich daraus allein nicht ergeben, wenn man nicht den allgemeinen Automatismus als diesen Stil erkennen will. Es ist erstaunlich, daß die Künstler, die, aus allen Himmelsrichtungen, zu spät zusammenkommen, um einen wirklich einheitlichen Stil zu finden, auszubilden und festzuhalten, doch noch früh genug zusammenkommen, um ihr Temperament einschläfern, ihre Besonderheit verwischen, sich uniform machen zu lassen. Immerhin: ich will gern annehmen, daß sie nicht repräsentativ für Bayreuth waren, meine beiden Aufführungen, nach denen in Berlin, München, Wien, Dresden und Hamburg kein Hahn krähen würde. Man hat mir auch versichert, daß in Klingsors Zaubergarten heute nicht mehr vor grell bekleckten Leinwänden geschmacklos ausgeputzte Mädchen mit den üblichen sinnlos gerundeten Armbewegungen um den reinen Toren herumtrippeln. Vielleicht hat man im kleinen allerlei verbessert. Vielleicht sogar, obwohl es schwer zu glauben ist, im großen. Aber worüber in Bayreuth kein Mann hinwegkommt: das ist das Publikum. Das kann sich nicht geändert haben und kann sich niemals ändern, da die Bedingungen die alten sind und bleiben. Was da in Automobilen heranrattert, während der Aufführung schläft, in den Pausen, zu scheußlichen Klumpen geballt, sich und seinen Schmuck zum besten gibt, die Bäuche vollschlägt, schreiend medisiert und die Hauptsehenswürdigkeiten, Ferdinand von Bulgarien und Altmeister Holzbock, ehrfürchtig beglotzt — an die Stelle dieses widerwärtigen Auswurfs aller Länder wird niemals der kunstempfängliche, kunstverständige Teil des ‚deutschen Volkes' treten. Der ist freilich für den Parsifal zu schade. Denn wenn man das Bühnenweihfestspiel gesehen hat, begreift man endlich, warum Wagner es auf Bayreuth beschränkt wissen wollte, und warum die Erben so erbittert um den Alleinbesitz kämpfen. Nicht: weil es zu rein, sondern: weil

es zu schwach für die Opernbühnen ist. Weil der sogenannte genius loci, weil der ganze schlaue Zauber von Größenwahnfried dazu gehört, es zu halten, und weil es ohne diese Hilfsmittel in kurzer Zeit für die Opernbühnen und damit auch für Bayreuth entwertet sein wird.

DER ANDRE BASSERMANN

Daß Bassermann dem Kino nicht entgangen ist: daran hat leider auch Reinhardt Schuld. Er müßte eben seinen größten Schauspieler so gut und so reichlich beschäftigen, daß der gar keine Zeit hätte, daß er gar nicht auf den Gedanken käme, mit Max Linder in einen Wettbewerb zu treten, in dem er bestenfalls siegen kann. Vielleicht braucht er nur lange genug bei dem Nebenmetier zu bleiben, um wirklich zu siegen. Ich setze voraus, daß ihn sein Kino-Debut weniger deprimiert hat als mich, und frage mich zunächst ganz ruhig, was hier außer jenem Sieg für ihn zu holen ist. Versteht sich: Geld, viel Geld. Aber ich traue Bassermann nicht zu, daß er dafür ein künstlerisches Opfer bringen würde, und frage deshalb weiter, was ihn an der Sache selbst verführen mag. Er sagt: „Man entdeckt Eigenschaften an sich, gute und schlechte, von denen man vorher nichts geahnt hat.“ Schwer zu glauben, daß ein Schauspieler von dieser Selbstzucht und dieser Reife plötzlich schlechte Eigenschaften an sich entdecken wird, die ihm fünfundzwanzig Jahre lang verborgen worden oder verborgen geblieben sind. Aber selbst wenn dem so wäre, ist eine solche Kontrolle mit einem Film ein für alle Mal ausgeübt. Bereits der zweite Film ist eine Privatangelegenheit. Ja, mir scheint auch die theatergeschichtliche Bedeutung des Films, daß nämlich unsre glücklichen Enkel die Mimik unsres Lieblingsschauspielers kennen lernen werden, durchaus kein Grund, diese künftigen Museumsstücke uns Großvätern vorzuführen: wir hoffen doch, noch durch Jahrzehnte den lebendigen Bassermann eine Kunst treiben zu sehen, von der der Film

die unwesentliche Hälfte aufbewahrt. Unbedingt die unwesentliche Hälfte. Denn ein Blinder hätte von Bassermann unendlich viel: diese Stimme, die nicht zum zweiten Mal existiert, und in der die ganze Seele liegt. Ein Tauber dagegen hätte von Bassermann wenig: eine Mimik, die gewiß nicht durchschnittlich, aber ebenso gewiß nicht einzigartig ist. Jedenfalls wird von einer Erhaltung schauspielerischer Leistungen bekanntlich nicht früher die Rede sein, als bis Kinematograph und Phonograph mit einander den sprechenden Film erzeugt haben. Bis dahin also und ganz unabhängig davon muß das Kino für Bassermann einen Reiz haben, den herauszufinden uns Zuschauern vielleicht nur gerade ‚Der Andere' keine Gelegenheit bot.

Das ist ja nun allerdings weder ein Kinostoff noch eine Kinobearbeitung. Wenn ich die Kinobegeisterung der Dramatiker, besonders der falschen, freundlich, das heißt: nicht einfach als Habgier deute, so spüren sie offenbar mehr, als sie es schon wissen, daß sich hier ein Markt für die Verwertung von Abfallprodukten auftut. Jeder Zweig der Industrie sinnt darauf, seine Abfallprodukte immer gründlicher auszunutzen — warum sollen die Groß-, Mittel- und Klein-Industriellen, die als ‚Verband Deutscher Bühnenschriftsteller' etabliert sind, weiter Geld verlieren, weil sie noch immer gelegentlich jene Misch-, Neben- und Zwischendinge hervorbringen, die bisher ins unterste Schreibtischfach verstoßen wurden? Jetzt singt man vergnügt: Was nicht Roman und nicht Drama werden kann, das seh für einen Film ich an. Es werden sich aber auch ganz neue Talente für dieses Genre in der Stille bilden und über Nacht selber entdecken. Wer nicht die Gabe des Wortes, sondern bloß die Gabe der Erfindung hat und daher als Schriftsteller ein kümmerliches Dasein führte, der wird es hier plötzlich mit den berühmtesten Namen aufnehmen. Wenn ich die hitzige Kinobewegung der Stückeschreiber abermals liebevoll auslege, so ist sie nichts als der Versuch, möglichst schnell herauszukriegen, wer von ihnen fürs Kino in Betracht kommt.

Eins steht schon fest: Lindau nicht. Nur ein völlig amusischer und kritikloser Mensch wie er, der sich über die Grenzen und Unterschiede der Kunstgattungen niemals Gedanken gemacht hat, ist imstande, ein Schauspiel im Kino ebenso lange auszudehnen wie auf der Bühne, als ob man dann nicht sogar ins Theater gehen könnte. Aber noch schlimmer: er läßt, was, aesthetisch betrachtet, unsinnig ist, sorglos in Etwas ausarten, das, wieder aesthetisch betrachtet, Unfug ist — nämlich er kinematographiert die Sätze, die gleich darauf die Haupt- oder eine Nebenperson verschweigen wird. Er weiß nicht, daß der Autor eines Filmdramas zuallererst verstehen muß, statt durch Worte durch Bewegungen die Handlung fortzuführen und die Menschen zu charakterisieren, und daß ein Film keine Existenzberechtigung hat, wenn er Dinge darstellt, die irgendwie anders als durch das Lichtbild darzustellen sind.

Aus diesem Grunde hat Bassermann im Kino keinerlei Existenzberechtigung. Er tut zwei Stunden lang nichts, nichts und wieder nichts, was er nicht auch als Schauspieler tun könnte. Aber freilich nicht täte. Denn als ‚der Andere' ist er leider nicht der Andere, sondern der Selbe. Man denke: ein Staatsanwalt, dessen Gehirn durch einen Sturz in Unordnung geraten ist, führt bei Nacht ahnungslos das Leben eines Einbrechers. Ahnungslos: darauf beruht das Stück. Bassermann nun ist bei Nacht der verkleidete Staatsanwalt in tausend Ängsten, nicht sein unbefangen verbrecherischer Doppelgänger. Kein ehrlicher Zuchthäusler würde mit ihm gemeinsame Sache machen. Das unglaubhafte Stück wird vollends blödsinnig. War es dazu nötig, daß Bassermann sich seines wertvollsten Ausdrucksmittels beraubte? Es ist ganz und gar überflüssig. Man hat davor ein Gefühl, als ob plötzlich ein Mensch, den man bis dahin für vernunftbegabt gehalten hat, sich aus freien Stücken kastrierte. Que diable allait-il faire dans cette galère? Ich bin außerstande, mir den Film auszumalen, der auf Bassermann angewiesen wäre. Aber ich weiß, daß es für ihn ein Gebot der Klugheit wäre, diesen Versuch um keinen Preis zu wiederholen.

BRAND

Wenn man Brahm jahrelang Vorwürfe gemacht hat, daß sein Ibsen erst beim ‚Bund der Jugend' anfing, und jetzt von ‚Brand' ungefähr den Eindruck empfängt, den Brahm immer gehabt haben wird: so ist das gleichwohl kein Grund zu Zerknirschung und Abbitte. Brahm hat ja auch Peer Gynt' und ‚Kaiser und Galiläer' nicht gespielt, die er, nach seiner eigenen Versicherung und mit Recht, höher schätzte als ‚Brand'. Was ihn abhielt, war also weniger die dichterische Unzulänglichkeit eines Stückes, das schließlich nicht von allen ‚modernen' Stücken seines Schöpfers übertroffen wird — dies war es sicherlich weniger als die Heimtücke des Bühnengerüsts, durch die ‚Volksfeind' und ‚Wildente' nirgends geschädigt werden. Und das ist nicht der einzige Vorzug, den die Werke des fünfundfünfzigjährigen Ibsen vor dem Werk des fünfunddreißigjährigen haben. Brand, Thomas Stockmann und Gregers Werle sind die Söhne eines Vaters. Nur ist es, als ob dieser, der niemals von Sinnlichkeit strotzte, den ältesten in allzu früher Jugend mit einer bleichsüchtigen, plattbusigen, intellektuellen und gealterten Jungfrau, die beiden andern als reifer Mann mit einem schönen, gesunden und doch sensiblen Mädchen gezeugt habe. Thomas und Gregers atmen und wandeln und werden so bald nicht aufhören: Bruder Brand aber hat das hippokratische Gesicht. Wenn das Theater in der Königgrätzerstraße ihn dem letzten Besucher gezeigt haben wird, dann wird er für die gesamte deutsche Bühne beigesetzt sein. Denn durch alle Schwächen dieser Vorstellung hindurch wird jeder erkannt haben, daß Brands Schwäche noch größer ist; daß die Schwäche des Dramas auch von stärkern Helfern nicht zu heilen, höchstens von klügern besser zu verbergen wäre.

Brand spricht zuviel — die Leute sind gefährlich. Er predigt, was sein Amt ist, aber für ein Drama erst dadurch eine erträgliche Eigenschaft werden könnte, daß er außer dem Prediger ein Mensch wäre, daß seine Predigten uns

nicht bloß beträfen, sondern träfen, und daß sie ihn selber nicht hinderten, mit sich zu kämpfen, einmal an sich irre zu werden, sich zu besiegen oder sich zu unterliegen. Derlei kommt unserm Brand nicht an; und das ist dieses Dramas Weh und Ach. Er dürfte zum Schluß wieder werden, der er ist; er müßte sogar, weil man ja doch immer wieder wird, der man ist: aber er dürfte nicht fünf Akte bleiben, der er ist. Nach einem Drama wie den ‚Kronprätendenten' schreibt der geborene Dramatiker Ibsen ein Drama, das keins wurde, weil es ein Epos hatte werden sollen. Man lese im zweiten Band der Nachgelassenen Schriften den ‚Epischen Brand-Entwurf'. Mit der richtigen epischen Gemächlichkeit schildert Ibsen einen Charakter, der allerdings ein ‚Charakter', nämlich aus Gußeisen ist und trotzdem dann mit Haut und Haar, mit Situationen und Wesenszügen, mit Reimen und Bildern und allem Drum und Dran ins Drama herübergeholt wird. Der Dichter ist anno 1865 bereits ein Oekonom, aber noch nicht kunsttheoretisch erfahren. Ein gutes Drama ist bekanntlich das, worin alle Recht haben. So ist ‚Brand' ein besonders schlechtes Drama; denn hier haben alle Recht — bis auf Brand. Der hat Unrecht, weil seine Hände leer sind. Weil er nur fordert, nicht gibt. Weil er das alte Korn vertilgt, bevor ein neuer Keim zu sehen ist. Weil er die schwelende Fackel löscht, ohne ein helleres Licht entzünden zu können. Weil er richtet und selbst der Sünde bloß ist. Und wäre ers nicht, so wäre er immer noch im Unrecht, weil er der Liebe nicht hat.

An dem Drama ‚Brand' hat also gezehrt, daß der Stoff episch ist, daß Brand unablässig predigt, und daß er Tugenden predigt, die gerade er nicht predigen dürfte, ohne satirisch gezüchtigt oder mindestens sardonisch belächelt zu werden. Hört man aber, was Brand predigt, ohne sich um seine Legitimation zu kümmern, so muß man ergriffen davorstehen. Was er, was aus ihm sein Ersinner singt, ist ein kategorischer Imperativ, ist das Stichwort und der Ruf zur Leidenschaft des Kampfes gegen alle Halbheit — für eine

Ganzheit, von der wir heute wissen, wie sie gemeint war, da wir Ibsens Leben und Arbeit überschauen. In nahverwandtschaftlichem Gegensatz zu den Dichtungen, die den Inhalt eines Dichterdaseins zusammenfassen, ist hier ein Dichterdasein, das wie die künstlerische Erfüllung eines früh aufgestellten Postulats aussieht. Soviel ‚Brand' verliert, wenn man ihn an Ibsens Meisterdramen mißt, soviel gewinnt er bei solcher biographischen Betrachtung, für die freilich einem Theaterpublikum die Kenntnisse und der gute Wille fehlen. Vergebens bäte man es, diesen großen und vollen Klang von Sehnsucht und Inbrunst, von Fanatismus und Puritanismus, von Trotz und Tapferkeit, von ethischer Härte und starrer Prophetie zu vernehmen und ehrfurchtsvoll zu bedenken, daß das nicht Worte geblieben, sondern Werke geworden sind. Das Publikum hat plötzlich diese Sämtlichen Werke vergessen, kümmert sich mit gesundem Egoismus um nichts als das eine Werk, friert in Brands Eiskirche und wird nur warm, wenn Agnes ihren tiefen Mutterschmerz aus sich heraus oder in sich hineinweint. Aber gerade der vierte Akt weckt gegen den Erreger dieses Schmerzes eine Empörung, die das Theaterstück ‚Brand' diesmal umgebracht hat.

Die Aufführung hat kaum die halbe Schuld. Sie ist ebenso anständig wie uninteressant. Man sieht: Hügel, Birken, graue Felswand, neuer Kirchen braun Gewände, Erlgebüsch zu Baches Seiten, drohend, lastend, schattend Schneedach, häßlich engen, kalten Fjord — kurz: was sich der Dichter gedacht hat, von Svend Gade naturgetreu, aber mit größerm und geringerm künstlerischen Erfolg ausgeführt. Man wünschte sich diese Dekorationen jedenfalls auf eine geräumigere Bühne, weil hier die mörderische Lawine nicht höher zu ragen scheint als Brand selbst. Seine Umgebung ist, am dritten Abend, entweder peinlich, wie die wahnsinnige Gerd, die unverständig umherspringt und unverständlich umherschreit; oder zulänglich, wie die meisten; oder wohltuend, wie der Arzt des Herrn Botz, eines Schau-

spielers von jener Festigkeit, Herzlichkeit und Schlichtheit, die früher in Berlin nach Gebühr bewertet wurde, heute aber, vermutlich, weil wir so reich sind, im Winkel stehen kann. Die Triesch ist keine bräutliche mehr, sondern erst eine mütterliche, dann allerdings eine wunderbar mütterliche Agnes. Sie müßte nur darauf achten, daß ihr Ton, wenn er gütig werden soll, nicht süß oder gar süßlich wird, wie es ihr neuerdings manchmal geschieht. Daß die Konfession nicht stimmte, störte bei ihr weniger als bei ihrem strengen Gebieter. „Er glich dem Moses, dieser junge Pfarrer"; aber bei Ibsen gerade einen Vers lang, während Herr Hartau fünf Akte lang weder äußerlich noch innerlich dieser junge Pfarrer war. Solange man keinen von den rein germanischen Männern der deutschen Bühne, Kayßler oder Bassermann, für die Rolle hat — es ist ja keine Gestalt, sondern eben eine Rolle, die durchaus auf bestimmte formende und ausfüllende Individualitäten angewiesen ist — mag es allerdings gleichgültig sein, ob einer ihr tausend oder zehntausend Schritte fernbleibt. Bei Herrn Hartau sind es dreitausend, weil er den Text so musterhaft spricht, wie es wenige vermöchten. So haben wir Brand immerhin gehört — aber dabei auch entdeckt, daß uns nichts fehlen wird, wenn wir ihn niemals zu sehen bekommen.

DIE GROSSE LIEBE

Man darf sich keinen Augenblick der dankbaren Erinnerung an den Romandichter Heinrich Mann entschlagen, sonst lächelt man über sein neues Schauspiel. Der härteste Einwand ist: es hat nichts mit ihm zu tun. Was von ihm darin ist, könnte genau so gut von einem zähen Leser seiner schönen Schriften sein. Was darin nicht von ihm ist, dessen bin ich in dreizehn pariser Wochen gehörig überdrüssig geworden, weil es den Inhalt fast aller pariser Komödien ausmachte. Von dem Donnay der ‚Amants' über Bataille und Capus bis zu dem Pierre Wolff des ‚Age

d'aimer" hat fast jeder Franzose (und mancher Oesterreicher) das Stück geschrieben, das unserm Heinrich Mann nicht einmal auf eine ehrenvolle, sondern leider auf eine völlig uninteressante Weise mißglückt ist. Gegenstand: die Frau oder Dame von dreissig bis fünfundvierzig Jahren, um die wie der Sterne Chor um die Sonne, so viel Männer sich stellen, daß der Autor schon aus Gründen der Uebersichtlichkeit drei bevorzugen muß. Beim dritten bleibt sie; vom zweiten nimmt sie das Geld; den ersten liebt sie. Der zweite wechselt nur dann nicht, wenn er für seine Zahlungen keine Belohnung erhält, also niemals den Hunger nach diesem einzigen verwünschten und angebeteten Leibe sättigt. Wie oft der erste wechselt, hängt von der Gefräßigkeit der Schlange (Hortense oder Claudine oder Liane) ab. Wie lange sie braucht, um einen aufzuknabbern, ist je nach seinem Knochenbau und seiner Schmackhaftigkeit verschieden. Heinrich Manns Christoph Gaßner reicht für drei Akte. Aber es reicht eben nicht.

Wir erwarten, daß Liane und Christoph Rausch und Jammer, Jubel und Qual, Himmel und Hölle und alle Zwischenstadien vor unsern Augen erleben — mit Küssen und Bissen das ganze Passionsspiel, dessen dramatische Natur in diesem Falle darin besteht, daß es für den Mann neu, für die Frau alt ist. Wir erwarten, daß ihn — den Komponisten, der sich bis dahin vor der Wahl zwischen Weib und Werk unbedenklich für sein Werk entschieden hat — auf einmal wirklich die Fiebertemperatur der großen Liebe schüttle und desto schmerzhafter, als sie einem Wesen gilt, das des holden Wahnsinns so wenig fähig ist wie der Aufopferung. Der satirische Betrachter dieser Liane müßte nicht, wie Diderot in den ‚Bijoux indiscrets', die Leidenschaft ohne Kopf und ohne Herz verspotten, sondern die Leidenschaft mit zu viel Kopf. Soweit Liane kein Luderchen ist, hat ihre Leidenschaft den reflektierenden, kritisierenden, abwägenden, berechnenden Zug. Sie weiß zu genießen und sogar zu leiden, aber, wenns zu arg wird, auch bei Zeiten zu ent-

wischen. Also auf die Liebe eines Geschlechts, das ohne Unschuld geboren und ohne Unwissenheit aufgewachsen ist, soll jene Liebe (eines entweder ältern oder jüngern Geschlechts) stoßen, die ungebrochen, wurzelhaft, gläubig ist. Ohne Zweifel: ein Drama. Es wäre nichts weiter nötig, als daß Heinrich Mann verstünde: seinen Liebhaber in Flammen zu setzen; ein farbiges Bild von der anderen, der flimmernden, flirrenden, flirtenden Welt zu geben; die beiden Welten zusammenprallen und diesen Zusammenprall wie eine Anklage unsrer Zeit oder wie eine Klage über sie wirken zu lassen.

Gott helfe mir: Heinrich Mann versteht das alles so wenig, daß die Veröffentlichung dieses Stückes zu einem Rätsel wird. Wie ist es möglich, daß ein Kritiker seines Ranges — denn selbst seine Romane sind nicht bedeutender als seine kritischen Schriften — vor einem eigenen Produkt vollständig versagt? Wenn unsereiner in den Grenzen seines Feldes eine so ungenügende Leistung hervorbrächte — sie flöge in den Papierkorb. Ein ausgedachtes Schauspiel, das mit trockenen Worten ungefähr sagt, wovon es glühen sollte. Ein Held der großen Liebe, der bestenfalls aus Stroh ist. Mondaine Beispiele für „sittliche Verwahrlosung", die nicht aus Heinrich Manns, sondern aus J. R. von Megedes Romanen zu stammen scheinen. Ein Dialog, der umständlich auf charakteristisch glitzernde Pointen vorbereitet und stumpf und matt verpufft. Eine Technik, so planlos und ungeschickt, daß immer die dramatisch nutzlosesten Gespräche geführt werden müssen, damit die ‚Handlung' überhaupt weiter gehe. Also: eine Niete für Heinrich Mann, der reich genug ist, um sie zu vergessen und vergessen zu machen; eine größere fürs Lessingtheater, das drei Wochen redlicher Arbeit mit drei leeren Häusern belohnt sieht. Es hatte getan, was es konnte: hatte die Durieux bald an eckige Säulen gelehnt, bald an runde, hatte auch die meisten übrigen Personen nahezu elegant gekleidet, ja, hatte Naturen wie Sauer und die Lossen an leere Theater-

chargen verschwendet. Wenn Rittner und Grunwald so klug sind, Pietät für die Unklugheit zu halten, die sie meistens ist, dann kümmern sie sich nach den letzten beiden Fehlschlägen nicht länger um übernommene Dispositionen und geben zum Schluß noch ein paar gute Stücke ihrer Wahl.

DER LEBENDE LEICHNAM

Hier ist heiliges Land. Hier werden die Letzten die Ersten. Hier werden Leichname lebendig und erkennen, daß man nicht bloß zum Schein in den Tod gehen darf, wenn man die Krone des Lebens erwerben will. Der Tod muß wirklich erlitten werden. Bis Fedor Protassow zu dieser Einsicht kommt: bis er sich erschießt, damit das Hindernis für die Ehe zwischen seiner Frau Lisa und seinem Freunde Karenin aus der Welt geschafft sei — bis dahin durchläuft er alle Stadien eines Weges, auf dem sein Kleid immer schmutziger, seine Seele immer reiner wird. Der befrackte Kumpan reicher Lebemänner steigt zum verlumpten Genossen verlumpter Künstler empor. Das Opfer der Gesellschaft erhebt sich durch Mitleid und Güte über die Siegerin. Der Angeklagte klagt die Gesetze an. Der Weichling wird fast zum Helden. Fast: denn er hat nur den Mut, einem mißratenen Dasein ein Ende zu setzen, nicht die Kraft, es beizeiten in gute Bahnen zu leiten. Hätte er sie, dann würde er freilich untauglich für ein Drama, das seine schmerzliche Schönheit ja gerade aus der Ohnmacht dieses Fedja holt; aus dem Gegensatz zwischen seinem willigen Geist und seinem schwachen Fleisch; aus der unfruchtbaren Trauer seines Gehirns über die Hirnlosigkeit einer unabänderlichen Rechtsprechung, die vorgeschrittene Menschen unter die Paragraphen verflossener Jahrhunderte zwingt. Amtlich geschützte Ehe ist: wenn zwei einander hassen und betrügen; strafbare Bigamie: wenn eine Frau dem Zweiten einfach freigegeben worden ist von einem Ersten, den die Winkelzüge eines Scheidungsprozesses anwidern.

Soweit Tolstoi neben einem Dichter ein Anarchist ist, hat er in diesem Drama ein Beispiel aufgestellt für die Ueberflüssigkeit und Schädlichkeit des Staates: drei lautere Menschen können einzig darum nicht in Frieden leben, weil es der Polizeibehörde nicht gefällt. Wofern die Kritik an einem Kunstwerk seine politische Tendenz zu beurteilen Lust hat, mag sie tadeln, daß Tolstoi sich den Beweis gegen den Staat zu leicht macht. In einem genau so beschaffenen Staat brauchte nämlich ein anders beschaffener, ein widerstandsfähigerer Fedja durchaus nicht zugrunde zu gehen. Für die Stichhaltigkeit solches Beweises müßten die Gegner schon einigermaßen ebenbürtig sein. Daß ein Elefant ein feingegliedertes Reh, das wider ihn angeht, unbedenklich zertritt, spricht nicht gegen den Elefanten. Aber es spricht auch nicht gegen eine Dichtung, daß sie ihre undichterische Nebenabsicht schlecht erreicht hat. Am wenigsten gegen eine, die ihre Hauptabsicht so wunderbar, mit so bezauberndem Abendglanz erreicht hat wie diese.

Am Anfang fragt man besorgt, ob die Langsamkeit des Vortrags sich mit der dramatischen Form vertragen werde. Sechs Szenen von zwei Stunden Dauer als Exposition: das ist viel. Aber je länger, je mehr empfindet man diese Breite als eine Köstlichkeit für sich. Selbst die behaglichsten Wiederholungen vermindern nicht den Reiz, der in einer vollkommen schlichten Redeweise liegt, wenn es die Schlichtheit des Reichtums ist. Metaphern blühen auf, die den Duft und die Farbe Rußlands haben. Jeder Satz ist straff von der Menschlichkeit dieses riesenhaften Dichters. Ihr glühender Atem muß es sein, der noch die gemächlichste Szene erregender macht als die dramatisch beschwingteste einer kleinern Persönlichkeit. Es gibt nur Szenen, keine Akte; und öfters nicht einmal beendigte Szenen. Die besonders gearteten Vorgänge haben eine besondere Technik erzeugt. Es ist zweierlei, ob ein sogenannter Held in einer regelmäßig geführten sogenannten Handlung wider Willen zu seiner Katastrophe gelangt; oder ob ein schicksalergebener slavi-

scher Mensch durch die anstürmende bunte, jähe, lächerliche und grauenhafte Welt auf diejenige Probe gestellt wird, die ihn entschlossen findet, so lange schicksalergeben zu bleiben, wie es irgend geht. Um Fedja wirbelts und wogts. Zehn Bilder durch hält er bewegungslos stand: im elften protestiert er ein bißchen; im zwölften räumt er sich weg. Seine Passivität ist so groß, daß sie schon fast aktiv wird. Man sollte nun meinen, daß er beim Zusammenstoß mit der Gegenpartei zum mindesten die passive Rolle spielen werde. Aber Tolstoi kann wagen, die Repliken eines ganzen Theaterabends an eine Menge Personen zu verteilen, ohne es zu diesem Zusammenstoß überhaupt kommen zu lassen. Darin übertrifft er sogar bei weitem den Kleist der ,Penthesilea'. Was mit Fedja und mit Lisa vorgeht, erfährt der eine vom andern durch Boten, durch Briefe, durch Vorladungen, durch Telepathie. Erst wenn Fedja verloren ist, stehen sie neben einander — nicht gegen einander. Ich weiß kaum ein Beispiel, daß alles, was wir Gesetze des Dramas zu nennen uns gewöhnt haben, so unbekümmert verletzt worden ist wie hier. Ich weiß wenige Beispiele, daß ein rundes Drama auf alle Schichten des Publikums so unwiderstehlich gewirkt hat wie diese lose Folge von fertigen und abgebrochenen Szenen. Wer es nicht längst wußte, hat es bei dieser Gelegenheit erfahren: daß die Technik des Dramas eine Krücke ist, an der auch das Talent sich niemals dorthin schleppt, wohin ohne Krücke über die schwierigsten Hindernisse hinweg das Genie zu springen begnadet ist.

*

Das Genie. Neulich ist im ,Kunstwart' ein Lamento ausgebrochen, weil der Kritiker Friedrich Düsel sich erlaubt hat, Max Reinhardt so und nicht anders zu nennen. Das Klageweib, wenn es schon niemals von einer Leistung dieses Mannes bis zu Andacht und Jubel bezwungen worden ist, sehe jetzt den ,Lebenden Leichnam' und stimme uns bei oder gehe von der Schriftstellerei zu Ackerbau und Vieh-

zucht über. Eine Aufführung könnte ganz und gar tolstoigetreu, also höchst lobenswert sein und brauchte doch keine Spur von Genialität zu haben. Diese ist genial, weil sie Tolstois Absichten bis in die letzten Finessen erfüllt und zugleich durch und durch reinhardtisch ist; weil darin ein Künstler der Bühne sich selbst genau so erschöpfend ausdrückt, wie er einen Dichter ausdrückt. Es ist beglückender Ueberschuß statt einer maßvollen Sachlichkeit, deren wertvolleres Teil dabei nicht einmal verletzt wird. Wem es so vorkommt, als würde eine Szene von sechs kleinen Druckseiten durch russische Tänze und Gesänge unmäßig in die Länge getrieben, der bemerkt nicht, wie nötig es für den Dichter ist, daß der Regisseur den Zauber hörbar und sichtbar macht, von dem sich der kraftlose Fedja — ach, wie gern! — narkotisieren läßt. Seine Gelage erst erklären sein ‚Verbrechen'. Jene erlauben Reinhardt, sich zu entfalten; dieses gebietet ihm, sich zu sammeln und das Mitleid, das Tolstoi mit dem armen Sünder hat, in szenischen Gebärden von erfreulich unsentimentaler Schwermut wiederzugeben. Das nämlich: statt einer lastenden Melancholie eine Tränenseligkeit auf die Bühne zu schwemmen, war eine von den beiden Gefahren. Es wurde erreicht, daß der Zuschauerraum unter Wasser stand, ohne daß die Figuren des Spiels über sich selbst gerührt waren. Still, einfach und langsam schritt das Unglück, an dem nichts verwitzelt und nichts verlindert wurde. Die andre Gefahr war: entweder über den beiden Hauptpersonen das Gewimmel von komischen und ergreifenden, schwärzlichen und gescheckten, heitern und traurigen Existenzen, oder über diesen zahllosen Gesichtern Fedja und Lisa zu vernachlässigen. Wenn schon alle diese Rollen zu besetzen waren, so mußte auch noch jede für sich ausgearbeitet, eingeordnet, mit den übrigen zusammen angepeitscht, immer aber im Hinter- oder Mittelgrunde gehalten werden. Wahrscheinlich gehört doch etwas mehr als das bloße entwicklungsfähige Regietalent dazu, um eine solche Aufgabe nahezu vollständig zu lösen. Von diesen hellen und

dunklen, verzweifelten und hoffnungsvollen, empfindungsreichen und empfindungsleeren Einzelstimmen klangen die meisten unverwischt und manche schön, keine übertönte die andre, und nur sie alle wurden hinreißend und entrückend übertönt von den Stimmen Moissis und der Höflich.

Moissi' hat in die Natur zurückgefunden. Mehr als das: er hat mit seinem Fedja bewiesen, daß der ungewöhnliche Umfang seiner Begabung kaum größer ist als ihre Fülle. Denn nicht das war die Ueberraschung, daß er einen vielgeliebten Unmann durch Charme, Grazie und Zartheit des Wesens wirklich liebenswert machte; auch nicht, daß er sich von wehen Nerven peinigen ließ; am wenigsten, daß er die Gestalt unwillkürlich durch Züge von romanischer und romantischer Phantastik im Wesen ihrer Russenzugehörigkeit fälschte, ohne sie irgendwie zu schädigen. Die Ueberraschung war, daß er von Schmerzen aufgewühlt wurde, die man nicht bloß artistisch genoß, sondern mitfühlen mußte. Es kam aus innerlichster Beteiligung, daß er in den letzten Szenen einem Christus immer ähnlicher wurde. Moissi hat damit eine der tiefsten Absichten der Dichtung aufgedeckt, er oder sein Regisseur Reinhardt, der das Schlußbild um den sterbenden Fedja so stellte, daß es wie die Abnahme vom Kreuze aussah. Rechts kniete die Zigeunerin Mascha, die ihn mehr geliebt als er sie (und die man leider Fräulein Terwin zu der einzigen ganz unzulänglichen Leistung des Abends ausgeliefert hatte); links kniete Lisa, die er noch mehr geliebt als sie ihn. Für sie hatte die Höflich den Ton, der ins Herz schneidet, das erschütternd verweinte Gesicht, den bitter lächelnden Mund, eine Aureole von Frauenadel. Sie hatte in ihrer germanischen Verschlossenheit, die sich selten und schwer, dann aber um so großartiger aufgibt, was Moissi in italienischer Spielfreudigkeit und Nuancenfarbigkeit hatte: die grenzenlose Verwirrung des reinen Menschen vor der beschmutzenden Welt. Es ist die Dominante des unsterblichen Werks, das nachgeschaffen und so nachgeschaffen zu haben zu Reinhardts schönsten Ruhmestiteln zählen wird.

ARIADNE AUF NAXOS

Es war Hofmannsthals schlechtester Einfall, die Schlagkraft einer bezaubernden Oper dadurch zu brechen, daß er uns vor ihrem Beginn zu ungeduldigen Augenzeugen eines aussichtslosen Wiederbelebungsversuchs machte. Molières ‚Bourgeois gentilhomme' verdient die Ruhe seines Friedhofs. Als er vor sieben Jahren den Schluß eines berliner Molière-Abends bildete, schrieb ich unter anderm: „Ich sehe ein, daß eine Comédie-ballet wie diese vermöge ihrer satirischen Elemente und ihres echten Zeitkolorits viel höher steht als etwa ‚Sganarelle', und bin auch gern bereit, Beziehungen zu unsrer, zu jeder Gegenwart zuzugeben: menschliche Torheit ist unvergänglich und im Grunde unveränderlich. Nur zu lachen vermag ich nicht. Die Nerven sind andre geworden, und damit die Mittel, mit denen auf diese Nerven gewirkt werden kann. Was einst fein war, erscheint heute plump; was einst die Intellektuellen anregte, klingt heute albern; was einst als Kühnheit, soziale oder aesthetische, erschreckte, ist heute imstande, uns einzulullen. Die Menschen sind für uns Hampelmänner, und was als Hampelmann, als stehende Komödienfigur Geltung hatte, ist verloren in einem Lande und in einer Zeit, wo diese Tradition wesenlos ist. So gibt es für den Regisseur nur zwei Möglichkeiten, uns die Welt Sganarells und Jourdains nahe oder wenigstens näher zu bringen: eine verwegen witzige Stilisierung mit historischen Ambitionen oder eine zeitlos humorhafte Vermenschlichung." Für den Regisseur, der Reinhardt heißen müßte. Für den Bearbeiter Hofmannsthal aber wäre es darauf angekommen, nicht bloß die Liebesgeschichten von Jourdains Tochter und seiner Dienerin ganz zu beseitigen und zehn behagliche Dialogzeilen Molières auf einen prachtvoll prägnanten Satz zu bringen, sondern irgendwie einen mehr als äußerlichen Zusammenhang zwischen der alten Komödie und seinem neuen Operntext herzustellen. Schon Molières Stück fällt in zwei Hälften aus einander, so glatt, daß die Comédie an einem Abend die ersten drei Akte und an einem andern das Ballett,

die cérémonie turque, mit all den Verzierungen gegeben hat, die bei der Premiere den Sonnenkönig reizen sollten. Hofmannsthal hatte zu verhindern, daß man Vorspiel und Spiel einzeln zu sehen begehrte. Nichts begehrt man heftiger.

Hofmannsthals Absicht ist deutlich — nämlich: Zeiten und Kunstgattungen und Stile und menschliche Naturelle zu kontrastieren und durcheinanderzuschütteln, bis aus ihrer Verschiedenheit und Gemeinsamkeit ein Abbild des Lebens und ein Lobgesang auf die verwandelnde, verjüngende, unerschöpfliche, göttliche, niemals ewige und gerade darum ewige Liebe entsteht. Die Ariadne der Mythologie, die ihren Theseus bei ihrem Bacchus vergessen wird; die Dorimene des Molière, die sich als Witwe dem Dorantes ergibt; die Zerbinetta Hofmannsthals, die keinem gerne Nein sagt: durch die Jahrhunderte und Jahrtausende ändert sich weder die Welt noch das Weib, das nichts will als den Mann und ruhig den Wunsch haben kann, aus Liebe zu sterben, weil sie ja doch leben bleibt, um den Nächsten zu lieben. Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt, und viel zu grauenvoll, als daß man klage, aber auch viel zu lustig, als daß man nicht lache; und so soll man auf das Getriebe mit einer schwermütigen Heiterkeit blicken, zu der Hofmannsthal die Elemente zu liefern glaubt. Er hat selten so geirrt. Der Wortkünstler Hofmannthal, dem es gegeben war, mit einem Satz eine Stimmung und erst recht eine unprimitive, farbig schillernde, vieldeutige Stimmung anzuschlagen, ist in der ‚Ariadne auf Naxos' ein Worte-Künstler, der mich an wenigen Stellen hinreißt, mitzufühlen Lust und Qual, an keiner aber, eben jene schwermütige Heiterkeit zu empfinden. Hoffentlich wendet er nicht ein, daß es ihm genüge, wenn sein Text Herrn Strauß nicht die bezaubernde Wirkung verdorben habe, die ja auch ich verspürt haben wolle. Denn dann erwidere ich, daß er erstens schon im Buch des ‚Rosenkavaliers', also bevor Strauß an die Arbeit ging, seine Intentionen erreicht hat; und daß zweitens Straußen zwar eine bezaubernde, aber durchaus nicht die Art von Wirkung geglückt ist, die

Hofmannsthal vorgeschwebt zu haben scheint. Im Gegensatz zu den untragischen und unkomischen Partien der Dichtung hat die Musik ihre tragischen und komischen Partien, diese so schön wie jene. Den schmerzlich-spöttischen, den grotesk-rührenden Zusammenklang habe ich nicht gehört. Daß man ihn überhaupt erwartet, verschuldet nicht so sehr der Text der Oper für sich wie die anspruchsvolle Anlage dieses besondern Exemplars von einem Gesamtkunstwerk. Ohne das Vorspiel, das ja keineswegs bloß Vorspiel, sondern gleichberechtigt sein will und gleich lang ist, würde man sich ganz anders auf die Oper einstellen. Darum, meine ich, sollte alles aufgeboten werden, um die Oper zu isolieren. Vielleicht könnte irgend ein Prolog oder eine kurze Szene das Verständnis genügend fördern. Ohne Opfer wird es freilich nicht abgehen. Man wird auf Straußens Musik zu Molière verzichten müssen, um Straußens Musik zu Hofmannsthal doppelt zu genießen, nämlich unverwirrt von den Prätentionen des zeitgenössischen und unermüdet von der Leblosigkeit des verstorbenen Dichters. In Berlin wird dieses Opfer am leichtesten fallen. Denn hier ist die Komödie vor der Oper nur gerade zulänglich inszeniert und wird so schwunglos und ledern gespielt, daß selbst Vollmer von der allgemeinen Humorlosigkeit gelähmt wird, und daß ich Mühe hätte, mich näher darauf einzulassen.

HARTLEBEN, STERNHEIM UND REINHARDT

Das Lessingtheater gibt eine Kleinigkeit des lebenden Ganghofer, von dem ich keine Zeile kenne und keine kennen lernen will, weil ich ihre unfreiwilligste Komik doch niemals so belachen würde wie die Parodie, die Ruederer darauf gemacht hat. Auch dem toten Hartleben kann man den ‚Freischütz' — welch ein Wunderwerk für die Jahrhunderte! — beim besten Willen nicht opfern. Aber ich lese die ‚Erziehung zur Ehe' wieder einmal und wundere mich gar nicht, daß ihr Autor von der deutschen Kritik Zeit seines

Lebens der deutsche Maupassant genannt worden ist. Diesem Vergleich entzieht sich sein Wesen wie sein Wert. Maupassant war ein Dichter, Hartleben ein netter Schriftsteller. Maupassant glühte, Hartleben war kühl. Maupassant hatte Phantasie, Hartleben gesunden Menschenverstand. Maupassant stak voll holder und düsterer Spukgesichte, Hartleben voll Witze und Schnurren. Maupassant weinte, Hartleben zuckte die Achseln. Maupassant konnte in einem Taumel von Tönen und Farben schwelgen, Hartleben zeichnete gelassen hin, was er sah. Maupassants Reich war die ganze Welt, Hartlebens Welt war deutsche Bourgeoisie und Bohème. Worin bestand die Gemeinschaft? Darin, daß Hartleben gern Stoffe behandelte, die Maupassant gereizt hatten. Und während es Sache der Germanen ist, erotische Konflikte von der tragischen Seite zu nehmen, ist den Franzosen der Geschlechterkampf so sehr Gegenstand des Gelächters, daß jedem lachenden deutschen Erotiker ein gallischer Pate gesucht und gefunden wird. So wars von Wieland bis zu Hartleben. „Der Deutsche sieht nur Stoff." Oder ist es zu glauben, daß zu derselben Geltung beim Publikum ein Hartleben gekommen wäre, der andre als erotische Stoffe in die ihm eigene knappe, feste, tragfähige Form gebracht hätte? Für uns liegen in dieser Form die künstlerischen Verdienste des Mannes. Es ist ja — ich muß noch weiter einschränken — es ist ja nicht viel. Denn Form ist nichts Großes, wenn der Former nicht groß ist; so heftig das auch die verflossenen Naturalisten bestritten haben. Da ist nun allerdings zu befürchten, daß den Bekämpfer der heuchlerischen Wohlanständigkeit seine satirische Komödie gegen die Geldmoral nicht lange überleben wird. Hier ist alle wünschenswerte Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit auf die Ausmalung eines Milieus verwandt, das der Berliner durch eine einfache Assonanz erschöpfend charakterisieren würde: Außen hui, innen pfui! So sprechen, so geben sich diese Leute. Aber hätte zu alledem der Handwerker Hartleben sein Fischblut angetrieben, die Szenen fester verknüpft, ein bühnen-

mäßiges Tempo eingehalten und so ein technisch einwandfreies Stück geliefert — durch nichts wäre, durch nichts ist wettzumachen, daß Otto Erich dreierlei zum satirischen Humoristen von Format gefehlt hat: das heilige Lachen, die echte Träne, der heiße Zorn. Er hatte nur eine behagliche Heiterkeit, eine leichte Wehmut, einen beißenden Sarkasmus. In der ‚Erziehung zur Ehe' gar ist er wie sein Onkel Otto. Der soll seinen Neffen bessern und bekehren und macht mit ihm gemeinsame Sache. Hartleben setzt auf das Titelblatt: In philistros; aber er sticht nicht zu. Ihn befriedigt, daß man seine gewandte Auslage bewundert. Statt juvenalisch anzuklagen, freut er sich juvenilisch an den Streichen seiner Helden — der ewige Student. Darum soll man, wie nicht an Maupassant, so nicht an Beaumarchais erinnern, sondern Hartleben seinen Platz anweisen auf der Bank der unpathetischen Spötter.

*

Dort sitzt auch Carl Sternheim. Aber um viele Plätze höher. Er hält Distanz von den Nachbarn zur Rechten und Linken, hat im unjung-unbeweglichen Gesicht zwei höhnisch kalte Augen und eine Hochmutsfalte um die dünnen Lippen und findet das Gehudel unter sich so unsäglich skurril, daß er wirklich kaum noch die Geduld aufbringt, es zu sagen. Schweigen ist Gold, denkt er, und spricht nur in stenographischen Sigeln. Ein Schwätzer von Dramatiker würde rufen: Halt endlich dein sündhaftes Maul. Sternheim? „Endlich Dein sündhaftes Maul". Ein Fürst bei ihm haucht: „Güte selbst. Schöne Gnade. Ich danke. Charming." Ein Schwülstling wird lebendig und lächerlich, ohne mehr Worte zu gebrauchen als ein Brummbär. Dieser würde murmeln: Ich habs verdammt ungern getan. Jener deklamiert: „Das blutigste Opfer meines Lebens!" Er hatte nämlich — Tilman Hicketier, Goldschmied einer Stadt wie Bückeburg oder Arolsen und Patrizier seit dem Dreißigjährigen Kriege — er hatte den ‚Bastard' Schippel gebeten, bitten müssen, mit

seinem unvergleichlichen Tenor für ein Quartett den Ehrenpreis zu retten. Der Bastard, der Schandfleck, der Auswurf ist plötzlich Wer. Er handelt mit seiner Stimme. Er verlangt um ihretwillen die gesellschaftliche Anerkennung. Er erhebt seine Augen aus der Gosse ganz frech bis zu Hicketiers köstlicher Schwester Thekla. Er wartet nicht mehr auf, sondern schnappt zu. Aber als der Bruder Ja und Amen sagt, weil Thekla gestern ihrem Landesfürsten liebevoll und untertänig eine Nacht verschönt hat, sagt Paul Schippel aus demselben Grunde Nein und Danke. Dies ist der Höhepunkt des Stücks und die sinnreichste Pointierung seiner satirischen Absichten. Sternheim verachtet beide Parteien: den Kleinstadtbürger, der ein schönes, kluges Mädchen seines eigenen Blutes einem „dreckigen Proleten" hinstößt, da es ja „gefallen" ist; doch nicht minder den Proleten, der den Sittenkodex jener Kaste, wenn sie ihm nur erst von weitem zuwinkt, unversehens aus dem ff handhabt. Ein Duell allerdings fürchtet der vierte Stand auch dann noch wie den Tod. Sternheim läßt es stattfinden: erstens, um an einem neuen Beispiel zu zeigen, das der dritte Stand, vertreten durch den Duellpartner Beamten Krey, dem vierten an Erbärmlichkeit nichts nachgibt; zweitens, um den abrundenden Schlußwitz anzubringen, daß Schippel, der schlotterícht zwei Löcher in die Luft geschossen hat, zum Lohn für tapferes Verhalten vor dem Feind ein Bürger unter Bürgern wird; drittens, um das Duell aus ‚Was Ihr wollt' zu parodieren und damit bis zuletzt im Stil zu bleiben.

Denn während etwa Eulenbergs ‚Natürlicher Vater' unabsichtlich an die Literaturen dreier Jahrhunderte anklingt, holt Sternheims ‚Bürger Schippel', der bloß zufällig nicht der ‚Natürliche Sohn' heißt, seine stärksten Wirkungen aus der Wiederholung, also Deplazierung und Verzerrung von Szenen, Figuren, Motiven und Wendungen vergangener Schrift- und Bühnenwerke. Schippel trägt den Kopf gesenkt, seit ihn als Kind ein Kind bespuckt hat; und er begehrt die reiche Schwester Hicketiers, weil sie das Kind gewesen ist.

Man schreit über diese schlagende Verhöhnung Sudermanns. Von den Tragödien bis zu den Familienblattromanen ist für Sternheims Ironie nichts zu klein und schon gar nichts zu groß. Selbstverständlich ist Schippel rothaarig wie Hinko der Freiknecht und ein Liebespaar so gebildet und objektiv, sich in aller Liebe bewußt zu bleiben, daß es nichts als eine Variante von Romeo und Julia darstellt. Den erotischen Beziehungen wird zugleich ein Kult gewidmet und ihre Lächerlichkeit bewiesen, höchst unpedantisch bewiesen. Sternheim zwinkert eine Grandezza boshaft an, und sie ist entzaubert. Dann wieder plustert er eine Unwichtigkeit pathetisch auf, um sie desto empfindlicher zusammenklappen zu lassen. Er ist überall mit seinen stechenden Augen und seiner spitzen oder nur aus Tücke schweren Zunge. Freilich: sind das die Mittel eines Menschenschöpfers? Geht es ganz ohne Herz? Kälte ist schön — aber ist Wärme nicht eher nötig, soll sich wo ein Gebild gestalten? Sternheim wird es leugnen. Er lebt in einer spirituellen Welt, wo sichs der Geist am Geist genügen läßt. Er steckt diesen Geist nicht in Fleisch und Blut, sondern in Haut und Knochen. Er macht Kunst aus Kunst, will offenbar nichts andres und darf heute verlangen, daß man nichts weiter fragt als: ob ers kann.

Er kann es mit Reinhardt und seinen Schauspielern. Als ich den ‚Bürger Schippel' gelesen hatte, zweifelte ich, ob man ihn zu Ende spielen würde. Nicht, weil er für die Bühne zu gut, erst recht nicht, weil er zu schlecht ist; sondern, weil ich keinem Publikum zutraute, daß es fünf Akte lang die nötige gespannte Aufmerksamkeit für einen so kondensierten Dialog aufbringen, und daß es in den paar dunstigen und verlegenen Szenen den Feingeschmack bewähren werde, sich an Sternheims literaturparodistischen Anwandlungen schadlos zu halten. Das alles schien gescheit und grotesk, aber kahl und dürr und dabei nicht einmal klar. Es beunruhigte und verwirrte. Es beizte den Gaumen, dem im vierten Akt schon nichts mehr schmeckte. Samiel, hilf! Reinhardt half. Ich habe seine mitschöpferischen Fähig-

keiten kaum jemals dankbarer bewundert. Das Stück war nicht wiederzuerkennen und war doch dasselbe geblieben. Nichts fehlte von ihm; aber was ihm fehlt, war auf eine unbegreifliche Weise hinzugedichtet. Es blühte. Es hatte die Atmosphäre von winkligen Mauern und niedrigen Häusern. von verkümmerten Hirnen und schiefgewachsenen Seelen, von Kleinstädterei und Kleinstaaterei. Die vielmaschige Verflechtung war übersichtlich ausgebreitet. Strahlen, Monde, Arabesken, Hicke-Tiere und menschenähnliche Figuren schossen zu einer farbigen Vielfalt zusammen und lösten sich wieder in einfache schwarze Linien. Man begriff kaum, warum man das Stück nicht vorher genau so begriffen hatte. Keine Szene, die von Reinhardt nicht aufs amüsanteste durchschattiert worden war. Was für gute Einfälle! Es steht nirgends, daß der Buchdruckereibesitzer Wolke mitten im Gespräch plötzlich auf dem Klavier Fetzen von Melodien anschlagen soll, die eine Situation teils beleuchten, teils travestieren. Es steht nirgends, daß sämtliche Duellanten, Sekundanten und Ärzte in putzigen Bratenröcken und verschieden hohen Zylindern erscheinen und vor, bei und nach dem Männerkampf ein unendliches Gegrüße, Hutgelüfte und Händegeschüttle anheben sollen, dessen Feierlichkeit einen erschütternden Kontrast zu dem Verlauf der Schlacht und dem Zustand der feindlichen Heere bildet. Alles, was Sternheim in seinen fünf Akten ausgedrückt hat, war vom Regisseur noch einmal pantomimisch in diese Szene zusammengefaßt: eine Phantasmagorie des Philistertums als ewig mittelalterlicher Großmacht, gefährlich durch ihre Dummheit, gefahrlos dank ihrer Komik. Wahrhaftig der Atem stockte einem nur darum nicht, weil man so herzlich lachen konnte. Reinhardt half immer weiter. Wenn die Homunculi des Buches sprechen, wie ihnen der Schnabel verwachsen ist, so sprachen die Menschen auf der Bühne, wie er ihnen gewachsen war. Höchstens, daß Biensfeldt, als idiotisch-bureaukratischer Krey, in der Karikatur stecken blieb. Für das Gesamtbild schadete auch das nicht viel. Noch weniger, daß Diegelmanns Hicketier

mehr der Vater als der Bruder seiner „weißgewaschenen, hellen, fetten" Schwester war — unsrer Lucie Höflich, die mit dem Fürsten des Herrn Kaiser-Titz in einem entzückend delikaten Mittelton zwischen Ernst und Scherz zusammenstimmte. Herr Abel als Schippel mit seinem flammenden Schopf sah aus wie die eine oder die andre Hälfte der Excentrics Humpsti Bumsti, trug einen großen Teil des künstlerischen Erfolges und machte keinen andern Fehler, als daß er die Hauptszene mit Hicketier zerschrie, statt sie ruhig und eindringlich vorzuleben. Die allerreinste Wonne des Abends war Wolke als Victor Arnold. Aber für Arnold gibt es kaum noch neue Superlative.

*

Was bleibt Reinhardt zu tun? Außer den paar neuen Dramen, die in jedem Jahr durch ihren literarischen Wert oder zum mindesten durch ihre Verheißungen ein Theater wie das Deutsche aufrufen werden, existiert die dramatische Weltliteratur, der man kaum anmerkt, daß Reinhardt sie schon zur Hälfte bewältigt hat. Trotzdem er vom ersten Tag an mehr, auch quantitativ mehr gearbeitet hat als je ein Theaterdirektor — was fehlt ihm und uns nicht doch noch alles! Ein Repertoire für abermals zehn Jahre, selbst wenn man ihm den Rest der Antike, ein Drittel von Schiller und den ganzen Grillparzer erläßt. Eine Herrlichkeit neben der andern, anspruchsvoll gerechnet einundzwanzig Stück. Von Shakespeare: Antonius und Kleopatra, Coriolan, Heinrich der Fünfte, Julius Caesar, Richard der Zweite und der Dritte, Der Sturm, Timon von Athen; von Molière: Der Misanthrop; von Lessing: Emilia Galotti; von Goethe: Egmont und Tasso; von Schiller: Demetrius und Wallenstein; von Kleist: Amphitryon, Die Hermannsschlacht, Robert Guiskard, Der zerbrochene Krug; von Hebbel: Herodes und Mariamne und Die Nibelungen. Unter diesen Dramen wird keines sein, das Reinhardt nicht mächtig reizt. Aber jetzt zähle und wäge er einmal seine Leute und mache Besetzungs-

versuche. Er wird an allen Ecken in Verlegenheit geraten; schon heute und gar erst in anderthalb Jahren, wo wieder manche Verträge erlöschen. Daß er noch keinen glücklich enden sah, der von ihm wegging, ist solange eine schwache Genugtuung, wie die Lücken klaffen. Wo sind die Nachfolger der Schildkraut, Kayßler, Wegener, von Kleineren nicht zu reden? Wer wird die Durieux und später die Höflich ersetzen? Was geschieht, wenn auch Bassermann ein Haus weitergeht? Der kluge Mann baut vor. Der kluge Reinhardt leider nicht. Es ist leicht gesagt, daß man eben das Repertoire dem Ensemble anpaßt; aber es ist falsch gedacht. Dabei muß das Ensemble allmählich so zusammenschmelzen, daß ein personenreiches Drama großen Stils einfach nicht mehr ortswürdig gespielt werden kann. Reinhardt, in seine schöne Arbeit vertieft, sieht das vorläufig durchaus nicht kommen. Er wird sich sogar wundern, daß ich es kommen sehe, der ich ihn in diesem Winter heftiger als irgendwer bejubelt habe. Aber mich macht Liebe nicht blind, sondern scharfäugig. Und ein Abend wie dieser sättigt mich nicht, sondern erweckt nur den Wunsch nach vielen. Periculum in mora. Die Gastspielreisen ins Ausland scheinen ja endlich abgeschafft zu sein. Was jetzt not tut, sind Entdeckungsreisen im Inland.

MACBETH

Reinhardt hatte ihn angekündigt, und Meinhards haben ihn gespielt. Umgekehrt wäre Shakespeares ‚Macbeth' daraus geworden. Bernauers ist anders. Eine Aufführung voll bürgerlicher Tugenden: fleißig, sauber, klar, exakt, flink und nahezu vollständig. So flink, daß es kaum nötig gewesen wäre, den Kontrast der unblutigen Welt zu der blutigen auch nur um ein Szenchen, um eine Figur zu schmälern. Aber freilich: wäre selbst dann dieser Kontrast lebendig geworden? Jene Flinkheit nämlich wurde nicht allein durch die Drehbühne erreicht. Entscheidend war die bekannte Art von

‚Stilisierung‘, die es aufs äußerste erschwert, die angenehme Lage eines Schlosses, Schwalbennester, die schmeichlerische Sanftheit des Himmelshauches und ähnlich günstige atmosphärische Bedingungen fühlbar zu machen. Im Hintergrund der Bühne ein Holzrahmen, zu dem ein paar Stufen emporführten, und der alle möglichen Situationen einfaßte. Bald standen dunkle Lanzenträger im Profil gegen einen hellen Horizont; bald erhoben sich aus dem untern Rande allzu gutartige Hexen; bald wuchs links ein Bäumchen, das unsre märchenwilde Vorstellung vom mörderischen Birnamswalde Lügen strafte. Wenn sich vor diesem Rahmen verschieden gefärbte und gemusterte Vorhänge zusammenzogen, so war er zum bloßen Fond geschlossener Räume neutralisiert: der Halle in Macbeths Schloß, des Audienzzimmers, eines ‚Wehrgangs‘. Kein Wunder, daß diese Räume schmal wurden. Aber es war eine übertriebene Kümmerlichkeit, daß das Bankett nicht von Macbeth und seiner Lady, sondern von Banquos haarbuschigen Mördern veranstaltet schien. Warum benutzte man nicht schon hier die ganze Bühne, die doch nachher für keinen wichtigern Auftritt einen Park der englischen Könige darstellen durfte! Sie wurde auch dem Macduff nicht verweigert, der zwar Macbeth zu ebener Erde erschlagen hatte, aber nirgends anders als in einem barnayhaft beleuchteten Ausschnitt des erstes Stocks das Haupt des Helden triumphierend schwingen wollte. Also: die Einfachheit wurde entweder am falschen Ort geopfert, oder es war überhaupt eine falsche Einfachheit. Die richtige ist bei Shakespeare in vier Silben vorgeschrieben. ‚Szene: Schottland‘. Hic saltate. Vorhänge und Holzrahmen sind bequem, aber schon wieder überlebt oder wenigstens nur mit sorgsamster Auswahl zu verwenden. ‚Macbeth‘ braucht Haide, Nebel, Wolken, Blitze, Blut, Finsternis und Furchtbarkeit. Reist nicht nach Schottland, um einen ethnographischen Anhalt zu haben. Lest Shakespeares Text. Spürt die gewaltigen Maße dieser Tragödie, die Ueberlebensgröße ihrer Gestalten, ihre heroische Melodie, die Melancholie dieser Landschaft, den Höhlenspuk unmensch-

licher Seherinnen, die stöhnende Machtgier eines zusammengeschmiedeten Paares, die Grauenhaftigkeit eines Einbruchs in friedliche Hürden, den schweigenden Schmerz verwaister Fürstensöhne, die tiefe Anständigkeit ihres Straf- und Rachezuges, die Musik von Schlachten, die Todesangst eines zerrütteten Riesenkerls — spürt den Erzklang, aber auch die weichen Töne dieser Sprache. Ist es zweifelhaft, wie man das auf die Bühne zu bringen hat? Gar nicht oder als ein Stück Mythos, phantastisch gezackt, hochgebirgig in jedem Sinne, funkelnd und sausend, schaudervoll und hart.

Man könnte demnach vielleicht sagen, daß Bernauer besser täte, von Aufgaben dieses Kalibers die Hände zu lassen. Seine Aufführung ist stumpf, luftlos (nicht etwa: lustlos), ungroß, grau und, um auch das ärgste Schimpfwort hervorzu holen, würdig. Aber verdient er, gehöhnt zu werden, weil er in der Königgrätzerstraße Hebbel, Ibsen und Shakespeare nicht genau so congenial spielt wie in der Charlottenstraße sich selber? Wäre er höher zu achten, wenn er neben sein unverbrüchliches Possentheater ein unverbrüchliches Schwanktheater setzte? Ich weiß doch nicht. ‚Herodes und Mariamne', ‚Brand' und ‚Macbeth' leiden keinen Schaden. Reinhardt wird höchstens ein bis zwei Winter gehindert, das eine oder andre Werk in vollem Umfang und Reichtum nachzuschaffen; und der Südosten Berlins kommt dahinter, daß es mehr und noch bessere Dichtersleute gibt als unsern guten alten Rößler. Bleibt allenfalls der Einwand, daß die Kräfte von Schauspielern überspannt werden, die solche Rollen für ihr Leben gern spielen wollen und es entweder niemals oder nicht früher imstande sein werden, als bis der Regisseur Bernauer den Entschluß faßt, in jedem Falle sich und ihnen klar zu machen, was für Charaktere, was für Situationen, was für eine Diktion sie vor sich haben. Diesmal ist noch aus jener wortkargsten Szene der Weltliteratur, wo Macduff den Tod der Seinen erfährt, Melchthalerei geworden, und das durch einen Schauspieler, dessen junge Männlichkeit man bis in die Schumannstraße loben möchte. Diesmal ist vor allem schlecht

gesprochen worden. Nur Banquo, Malcolm und den Pförtner nehm' ich aus. Sonst aber sind Shakespeares Verse sträflich verschüttet worden — von den meisten Nebenfiguren wahrscheinlich aus Unvermögen; von Lady Macbeth offenbar aus einem Prinzip, das ihr energisch ausgeredet werden sollte.

Im Berliner Tageblatt, wo streng darüber gewacht wird, daß ich mit einem Pfuscher wie Sudermann nicht „unnobel" umgehe, hat man Künstler wie Wegener und die Triesch nicht als Darsteller von Räubern und Mördern einfach unzulänglich genannt, sondern zur Strafe selber als Räuber und Mörder behandelt. In der Sache sind sie kaum zu retten. Die Triesch kümmert sich keinen Augenblick darum, daß eine klassische Tragödie nicht ein dramatisierter Kolportageroman, Lady Macbeth nicht Therese Raquin ist. Sie rutscht in der Totschlagsszene bäuchlings die Treppe herunter und übersieht als Nachtwandlerin, daß hier jeder Satz eine Schönheit ist und allerdings durchlitten klingen, aber doch zunächst einmal ‚gebracht' werden muß. Ich ahne nur, wann sie behaupten wird, daß alle Wohlgerüche Arabiens diese kleine Hand nicht . . . Sie spielt eine Frau, die unnormaler Weise mitten in der Nacht aufgestanden ist und schlaftrunken ein paar unverständliche Sätze lallt. Diese Bürgerfrau ist sie auch bei Tage; und selbst das wäre erträglich, wenn sie niemals anders scheinen wollte. Aber dann stellt sie doch manchmal wieder ihren Fuß auf ellenhohe Socken, drapiert sich und säuselt alle Flötentöne. Wegener bleibt zu mindest in seinem einen Stil, den ich nicht richtig finde, weil er zu Shakespeares Stil im Widerspruch steht. Wegeners Macbeth altert zwischen zwei Akten um Jahre; vergrämt sich und verwildert herzbrechend; und das heißt Wirkungen — wahrscheinlich nicht erstreben, aber einstreichen, die der larmoyanten Komödie zukommen, heißt den König und Helden, obzwar ihm seine Nerven zusetzen, ein Alltagsdasein führen lassen, in dem es keinen Verkehr mit Hekaten gibt. Wegeners Macbeth hat die Wucht, aber nicht die Flamme; die Breite, aber nicht die

Schärfe; die Wildheit, aber nicht den (künstlerischen) Adel. Was ein Schauspieler seines Ranges im einzelnen gut macht, wenn er es im ganzen einmal nicht gut macht, braucht man ihm nicht erst aufzuzählen. Zu fürchten ist nur, daß Wegener ohne Reinhardt verlernen wird, seine Grenzen einzuhalten. Wer unzufrieden aus Reinhardts Hause gegangen ist, hat noch immer entdeckt, daß es zu seinem Heile war, als Schauspieler nicht zufriedengestellt zu werden.

SACHA GUITRY UND LOTHAR SCHMIDT

Aprilstücke, für die freilich nicht gerade Maiwetter sein dürfte — diese ‚Einnahme von Berg-op-Zoom' und dieses ‚Buch einer Frau'. Sieht man sie neben einander, so fällt auf, wie deutsch sich der Pariser und wie gallisch sich der Berliner gebärdet. Bei Schmidten kommt keiner auf den Gedanken, daß eine Ehe zerbrochen sein könnte, wenn sie gebrochen ist; bei Guitry wird es fast für unmöglich gehalten, daß eine Frau einem zweiten Manne angehört, bevor sie vom ersten geschieden ist. Je hebbelscher die Boulevardiers werden, desto unheimlicher wächst die Laszivität unsrer literarischen Bourgeoisie. In diesen Dingen scheint ein Austausch stattzufinden oder gar Gesetz zu sein, das man zu ergründen suchen müßte — vorausgesetzt, daß der Ernst des Parisers und der Libertinismus des Berliners echt wären, daß sie der künstlerischen Gesinnung entsprängen. Aber eben deshalb sind diese beiden Fälle ganz und gar kein Anlaß zu literaturethnologischen Parallelen: denn Guitry und Schmidt wollen nichts weiter als Zugstücke schreiben. Ich habe den Eindruck, daß es ihnen diesmal für Berlin mißlungen ist.

Warum? Beide Herren sind ja doch gewandte, gewitzte und auch witzige Bühnenschriftsteller, die selbst von der anspruchvollsten Kritik, wofern sie grundsätzlich Keime fördert, immer wieder Vorschuß erhalten. Wir erwarten dafür eines Tages das gewisse Erfolgstück, das die Menge freuen und uns nicht verdrießen wird. Da mag sich nun

Guitry beklagen, daß man ihn mit Haut und Haaren importiert hat — über Wien, wo er nicht ins Deutsche, sondern ins Cisleithanische übersetzt worden ist, an ein Theater, wo den Dramaturgen dieser Jargon Muttersprache, Mutterlaut und der Unterschied zwischen Paris und Berlin allenfalls aus ihren urkomischen völkerpsychologischen Untersuchungen für das Programmheft vertraut ist. Wärs anders, so hätten sie zunächst den ersten Akt weggehackt. Es ist der Akt, der die Ueberflüssigkeiten enthält, weil ihn die meisten Pariser versäumen. Hat es einen Sinn, uns dafür zu bestrafen, daß wir pünktlich auf den Plätzen sind? Dieser qualvolle Akt wird darauf verwendet, rundherum Herrn Leo Jannaires Trottelhaftigkeit zu zeigen, von der wir durchdrungen sind, sobald Biensfeldt den strohblonden Kopf mit der kurzen Stirn durch die Tür steckt. Die Frau dieses Idioten entdeckt erst, wie heftig sie sich von ihm wegsehnt, als ein andrer ihr stumm beweist und laut gesteht, daß sie für ihn die femme attendue, der Traum seines Lebens, die Einzige unter allen ist. Hätte Guitry überhaupt an ein deutsches Publikum gedacht, so hätte er hier den zweiten Fehler begangen. Denn dann mußte er sich für eins von zwei Stücken entscheiden: entweder für die zarte Komödie von den Ehen, die im Himmel geschlossen werden, von dem Mann, der nicht bloß das Glück hat, seiner gottgewollten Hälfte zu begegnen, sondern mehr: den Instinkt, sie zu erkennen, und die Energie, sie zu erobern; oder für die derbe Komödie der Irrungen, die sich ergeben, wenn dieser Mann Polizeikommissar ist und bald als solcher, bald als Liebhaber fungiert. Guitry fängt beide Stücke an; aber um sie auszuführen, gebrichts ihm für das erste an dichterischen Neigungen, für das zweite an Einfällen. Solche Schwänke dürfen nicht Wüsten mit Oasen sein: sie müssen — wir sind bei Feuilletonisten — blühenden Feldern gleichen, die weder den Fuß noch das Auge mit kahlen Stellen ärgern.

Also ist Lothar Schmidt erst recht verloren. Bei ihm kann man sich nicht die Zeit damit vertreiben, daß man einem

angetippten Thema nachsinnt. Er will lachen machen um jeden Preis, und erreicht, daß man angstvoll auf seine unwählerischen Anstrengungen starrt, aber lange nicht oft genug, daß man lacht. Es ist möglich und sogar empfehlenswert, Akte zu Szenen zu verdichten; aber es ist nicht zu ertragen, wenn Szenen zu Akten breitgewalzt werden. Wie einem Mann seine Frau Gertrud mit seinem Freunde verdächtig und wieder unverdächtig wird; wie diese Frau Gertrud mit diesem Freunde von ihrer Nebenbuhlerin und Freundin gerade da erwischt wird, wo das Pärchen zufällig einmal unschuldig ist; wie sich aufklärt, daß diese Frau Gertrud ihre sechstausend Mark nicht mit ihrem Ehebruch, sondern mit einem Ehebuch verdient hat: das bildet samt belanglosem Drumherum jedesmal einen schwammigen Akt und weiter nichts. Oder was denn? Wirklich einen Ausdruck des Berlinertums? Weil „Crepance" und „Quatsch mit Sauce" gesagt wird? Das ist Tünche. Kratzt sie weg, und es wird ein gemäßigtes Budapest zum Vorschein kommen, aber niemals Berlin. So ist nicht das Tempo und die Wesensfärbung dieser Stadt und ihrer Bewohner. So fettig schmunzeln Berliner nicht, so albern reden sie nicht, so fabelhaft unwahrscheinlich betragen sie sich nicht, und so lax empfinden sie nicht – oder doch nur eine Schicht, die Lothar Schmidt sich gar nicht vorgenommen hat, eine Schicht, wo die Männer ganz anders als Rolf Seidel heißen und die Frauen nicht Bücher schreiben. ‚Nur ein Traum' lag auf dem Wege zu einer berliner Komödie. Dies ist ein Seitensprung ins Dreyersche Gelände, wo die Tantiemen wachsen oder wuchsen. Lothar Schmidt ist zu begabt, um dergleichen nötig, und wiederum nicht ‚begabt' genug, um damit Glück zu haben.

Hoffentlich hat man bei Reinhardt zum letzten Mal den Trugschluß gezogen, daß ein Erfolg sich wiederholt, wenn man dasselbe Stück von einem andern Autor spielt. Eben weil die ‚Einnahme von Berg-op-Zoom' sich allzu wenig von meinem ‚Freund Teddy' unterscheidet, wird Guitry es nicht

annähernd auf hundertfünfzig Abende bringen. Für eine Serie müßte auch die Aufführung schöner aussehen. Ein neuer Regisseur bewies, daß er noch keiner ist. In den Couloirs der Boulevardtheater bewegt man sich minder gezwungen, und Besucher, die den Schauspielerinnen ihre Karte in die Garderobe schicken, sind dort verführerischer angezogen. Guitry hat kaum gemeint, daß man ein Amüsierstück pomadig zerdehnen soll. Das tat die Regie; aber das taten nicht alle Darsteller. Das tat gar nicht Frau Konstantin, auf die es am meisten ankam. Immer gleich reizvoll hielt sie stand, wankte und kapitulierte sie. Eine Salonschauspielerin von Eleganz, Schönheit, Geschmack und Talent: ein seltener Vogel auf berliner Bühnen. Diese Frau war wert, daß ihr ein Mann drei Wochen auf den Fersen blieb. Aber Waßmann war auch wert, daß sie ihn schließlich heiratete. Er hatte Freund Teddys Ton noch nicht aus der Kehle, weil es schwer sein muß, für einen Doppelgänger von Freund Teddy einen andern Ton zu finden, und weil es überdies falsch wäre. Es ist der herzliche und herzhafte Ton menschlicher Zuverlässigkeit. Dazu gibt diesmal der schnoddrige Lothar Schmidt keine einzige Gelegenheit; und schon das ist ein Zeichen, ein wie schlechter Schilderer des Berlinertums er hier ist. Er liefert Umrisse zu Figuren, die Schweinereien dulden oder begehen, und hatte bei Meinhard und Bernauer den Vorteil, daß besonders liebenswürdige Schauspieler diese Figuren menschenähnlich machten. Fräulein Waldegg ist von einer so süßen Reife des Wesens und der Erscheinung, daß man ihrer Bequemlichkeit schärfere Gestaltungen gar nicht abverlangen möchte. Von ihren beiden Männern ist Herr Gebühr die überzeugendste Schaute, Herr Eugen Burg der appetitlichste, gutgelaunteste, glatteste Windhund. Wenn unsre Dramatiker für bestimmte Bühnen arbeiteten, so müßte es ihnen ein Vergnügen sein, diesen beiden Schauspielern Rollen zu schreiben, und eine Kunst, ihnen keine dankbaren Rollen zu schreiben.

Veit Stoß. Drei Akte von fünfen hält man nicht etwa aus, aber man zwingt sich dazu. Bis um dreiviertel Neun hat der Todesengel unter nicht weniger als zween Männern gewütet. Von diesen hat der ältere dem Meister Veit Stoß Gelegenheit zu dem fluchwürdigen Verbrechen gegeben, das der jüngere immer weiter verraten würde, wenn er nicht unter dem Dolch jenes Jünglings verröcheln müßte, der erstens der Liebste von Stoßens Tochter und zweitens der Sohn Peter Vischers ist. Namen von kunstgeschichtlichem Klang erfüllen die Bühne mit Weihe. Auch Albrecht Dürer in eigener Person und historisch gewordener Haar- und Barttracht hat bereits ein paar Aphorismen über Malerei und verwandte Gebiete aufgesagt. Zwischendurch hat sich die Lage verwickelt. Veit Stoß, der bis dahin Künstler in einem Grade gewesen ist, daß er ohne viel Federlesens Urkunde gefälscht hat, um sich an dem Auftrag jener ältern Beute des Todesengels besonders glanzvoll entfalten zu können — Veit Stoß wird jetzt im Hauptberuf Vater, sein Bärbchen zerteilt sich in Liebste und Tochter und gibt kummervollen Herzens der Tochter den Vorzug, und dieser ganze dritte Akt ist nach den überflüssigen ersten beiden Akten so vollständig überflüssig, daß man die letzten beiden Akte unbesehen für noch überflüssiger erklärt und eben schaudernd flieht. Trotzdem Helene Thimig vorderhand am Leben geblieben ist. Wenn sie sich aus dem Schauspielhaus gerettet hat, wird mans erst gar nicht mehr betreten. Wer hat sich nicht verpflichtet gefühlt, die reichste Bühne Deutschlands jedes zweite Jahr einmal zu einer Uraufführung aufzustacheln! Tim Klein war das wirksamste Mittel, uns für Dezennien das Handwerk zu legen. Schmerzlich, aber wahr: es ist kein Gott, zu strafen und zu rächen, dieweil er sonst nach diesem Abend Herrn von Hülsen das Handwerk gelegt hätte.

*

Im Abgeordnetenhaus hat mans jetzt wieder versucht. Kunstdebatte: ‚Königlich preußische Kunst, Parsifalschutz, Sturm wider den Futurismus, Museen, Rektor Kopschs Philippika gegen die Hoftheater.‘ Oder wie baumlange Junker, würdige Bürger und schäumende Genossen an einem einzigen Vormittag den Kulturdrang befriedigen, der das ganze Jahr hindurch beinah in ihnen allen fest geschlafen hat. Man müßte sehr jung sein, um für möglich zu halten, daß bei solcher Gelegenheit Hörer und Leser ein Gefühl von den Interessen, den Kämpfen, den Lebensbedingungen der Kunst oder einer Kunstgattung bekommen. Was sie bekommen, sind meist geschwollene Reden, für die man sich notdürftig informiert hat, weil das die Wähler verlangen können. Wie sollt' es sonst auch sein! Ein Mann dieses geistigen Schlages ist eine Session lang bemüht gewesen, bei dem Kuhhandel, der uns Innere Politik heißt, keinen Fehler zu machen, und wird plötzlich im Frühjahr vor die Notwendigkeit gestellt, sich um Dinge zu kümmern, die zwar hundertmal wichtiger sind als sein parlamentarisches Tagewerk, die er aber nie für voll genommen hat. „Einzelne Maler erblicken in der Malerei eine Art Kintop“, sagt ein Freikonservativer. Es wäre nicht zu ergründen, was der Herr sich dabei gedacht hat, wenn man fürchten dürfte, daß er überhaupt gedacht hat. Einer will, daß ein Bild des verstorbenen Präsidenten in die Nationalgalerie kommt. „Der Künstler schuldet das Kunstwerk dem ganzen Volke!“ (Sehr richtig! links.) Die Rechte leugnet diese Schuld — aber nicht etwa aus künstlerischen Gründen, sondern, weil der fortschrittliche Redner gestern, selbstverständlich, anders abgestimmt hat, als ihr lieb ist. Zuguterletzt erklärt mein Schulgefährte Liebknecht: „Ein Mann, der die königlichen Hoftheater mit dem Kasernenhof oder dem Polizeipräsidium verwechselt wie Herr von Hülsen, gehört nicht an die Spitze eines großen Kunstinstituts.“ Darüber läßt sich reden.

Herr von Hülsen hat diesmal nicht, wie vor zwei Jahren, seine Angestellten beauftragt, das entschiedene Mißtrauens-

votum des Abgeordnetenhauses durch ein schmetterndes Vertrauensvotum gutzumachen. Entweder hat damals dieses nicht genützt oder jenes nicht geschadet. Wahrscheinlicher ist, daß Herr von Hülsen sich unerschütterlich fühlt. Immerhin: gutta cavat lapidem. Man soll in keinem Fall ermatten, die Wahrheit zu sagen. Die Wahrheit aber lautet, daß über das Schauspielhaus nach dem Großen König, Wieselchen, dem Austauschleutnant und Veit Stuß kein Wort mehr zu verlieren ist, und daß die Zustände am Opernhaus überaus reformbedürftig auch dem zu bleiben scheinen, der nicht jedem Vorwurf des Rektors Kopsch nachwirft. Hülsen spiele Verdi dreimal in der Woche, und es sei ihm dafür erlaubt, Klose und Schillings in hundert Jahren kein einziges Mal zu spielen. Ein Opernhaus könnte den höchsten künstlerischen Rang einnehmen, ohne sich um die zeitgenössische Produktion jemals zu kümmern. Hier liegt es ja nicht so wie bei einem Schauspielhaus, dessen Ensemble ohne die dauernde Berührung mit der lebendigsten Gegenwart langsam die Fähigkeit einbüßen wird, uns Shakespeare und Goethe nahe zu bringen. Hier liegt es vielleicht gerade umgekehrt. Wer etwa die große Arie der Zerbinetta oft gesungen hat, der wird — er sei denn ein Phänomen, womit für den Alltag nicht zu rechnen ist — der wird eine weniger wohllautende Susanne sein als vorher. Für ein Opernhaus hat zuallererst Mozart zu kommen, und dann eine ganze Weile gar nichts. Wie kläglich steht es bei uns damit! ‚Titus' und ‚Idomeneo' gibt es nur in München. Bei uns experimentiert man mit talentlosen Indianeropern, aber niemals mit den Jugendwerken eines gottgesendeten Ingeniums. ‚Così fan tutte' ist seit mindestens vier Jahren verschwunden, und ‚Don Juan' hält sich nicht, weil Inszenierung und Besetzung unbegreiflich schlecht sind. Ist nicht ein Opernhaus bemakelt, dem das nachzusagen ist? Man wird mir hoffentlich nicht die ‚Zauberflöte' vorrücken, die freilich seit zwei Jahren volle Häuser macht. Gerade sie beweist, wie unfähig Herr von Hülsen ist, das Prinzip durchzuführen, das er selbst für seine Opernleitung aufgestellt

hat: jedes Werk, sei es ihm bekannt oder unbekannt, wie etwas völlig Neues anzuschauen und mit aller Kraft der Phantasie und des Verstandes, mit feinstem psychologischen Spürsinn in sein Wesen einzudringen. Die Theorie ist einwandfrei. Was aber die Praxis in diesem Hause fast immer zutage fördert: das ist die äußerlichste Stimmungsmache, die bis in die letzte Seitenkulisse und die Bordüre eines Statistenrockes konventionell bleibt, und die bestrebt ist, den Spuren des Meisters Meyerbeer selbst dann zu folgen, wenn der Meister Mozart heißt. Hülsen ist heute noch nicht bis zu den Meiningern vorgedrungen. Ihr Ziel, aber auch ihre Fähigkeit war, aus jedem Drama ein unverwechselbares Bühnenkunstwerk zu machen. Hülsens ‚Zauberflöte' aber verwechsle einmal einer nicht mit seinem ‚Propheten'! Pomp hier wie dort, Flitter und Tand, grelle Bilder, bunte Kostüme, Prospekte, Maschinen, Dämpfe, Feuerzauber und das groß und kleine Himmelslicht. Man hat ausgerechnet, daß die Ausstattung beider Opern etwa eine Viertelmillion gekostet hat, daß der Wert der gesamten Dekorationen des Hauses dreieinhalb, der Kostüme vier Millionen ausmacht. Wie unendlich viel davon mag, ja muß heillos verschwendet sein! Was hätte mit einem kleinen Teil dieser Summen für die Erneuerung des Ensembles, zugleich also für die Aufbesserung der Repertoirevorstellungen geschehen können! Denn je mehr die Eintrittspreise steigen, desto seltener werden die Abende, wo diese Stätte des Gesanges leistet, was sie täglich leisten sollte. Durch Gesangskunst wäre vermutlich eine eben so große Menge Volks herbeizulocken wie durch Ausstattungsunkunst. Freilich, um in zureichender Anzahl Sänger zu entdecken, heranzuziehen, auszubilden, richtig zu beschäftigen und festzuhalten: dazu dürfte der Generalintendant nicht ein Laie sein, wie Herr Kopsch sagt, nicht ein Generaldilettant, wie Hans von Bülow vor Hülsen Vater gesagt hat, vor Hülsen Sohn also erst recht sagen würde. Oder er dürfte wenigstens nicht uneinsichtig und unbescheiden genug sein, um die Hilfe eines Künstlers zu verschmähen.

Aber wenn einmal ein Dirigent ersten Ranges gewonnen ist, der nur über das Orchester hinüber auf die Bühne zu greifen brauchte, um Kunst in unserm Sinne zu schaffen, so wird ihm vor der Rampe im Befehlshaberton Halt geboten und eine heiße Sehnsucht nach dem Land der Freiheit erregt. Am Ende der Spielzeit äußert im Abgeordnetenhause zu diesen Verhältnissen jeder, was er sich vorsorglich aufgeschrieben hat. Dann wird der Etat nicht etwa verweigert, sondern munter bewilligt. Ein Jahr später aber wird unter allgemeiner Verwunderung festgestellt, daß wieder so weiter gewurstelt worden ist. Das mimt uns Kontrolle öffentlicher Einrichtungen vor. Das nennt sich: Volksvertretung.

JULIA

Jedes andre Theater hätte den Einfall haben dürfen, es zur Säkularfeier mit Hebbels ‚Julia‘ zu versuchen; die Neue Freie Volksbühne nicht. Denn ihr war der Versuch bereits vor fünfzehn Jahren mißglückt. Was sollte sich seit 1898 verändert haben? Den Kenner wird dieses Trauerspiel immer irgendwie erregen; aber nur ihn. Damals fand er ein Stück Ibsen darin, diesmal ein Stück Eulenberg. Ibsen hat die Ehe zwischen Julia und dem Grafen Bertram, vor der Hebbel zurückgeschreckt ist, unerschrocken vollzogen, damit Oswald Alving zur Welt komme. Hebbel läßt seine Menschen noch so handeln, wie sein eigenes Ethos gebietet: wer nur kränkliche Kinder zeugen könnte, der verzichte und verzichtet auf Kinder. Ibsen glaubt, eine neue Sittlichkeit am eindringlichsten zu predigen, wenn er die Früchte der alten Unsittlichkeit möglichst wurmstichig macht. Eulenberg geht bis zum Inzest über Hebbel hinaus. Eine Tochter so zu lieben, wie Graf Walewski es tut, ist Tobaldi, Meister Antons Bruder, ganz von weitem in Gefahr. Aber Eulenberg hat von Hebbel mehr als ein Thema, das ja übrigens schon lange und oft vor Hebbel dagewesen war: er scheint gerade aus dieser ‚Julia‘ den Hang zu einer grüblerischen

Bildersprache zu haben, die sich mit Vorliebe an Verwesungszuständen voll Phosphorgehalt entzündet. Man denke sich die Reden, mit denen die Männer um Julia sich in ihr eigenes Seelenleben einwühlen, durch einen lyrischen Erwärmungsprozeß aus ihrer dialektischen Starrheit zu einer Art von dramatischem Jean Paul erlöst, und man hat Eulenberg, ohne daß er selbst diese Anähnelung je bemerkt hätte. Es behält seinen Reiz, solche Zusammenhänge zu verfolgen, und nun gar, diesem Nebenwerk seine Stellung in Hebbels Produktion und Geistesentwicklung anzuweisen — aber was soll ein Theaterpublikum, und sei es das allerbeste, damit anfangen? Wer sich nichts vormacht, empfindet es als Tortur, nur durch ein Gestrüpp von Abstraktionen, Renommistereien, bequemen Selbstcharakteristiken, Verquollenheiten, Zufällen und naiven Exzessen einer altertümlichen Räuberromantik — nur auf diesem verzweifelt verzwickten Wege zu zwei groß geplanten Zusammenstößen gelangen zu können. Diese Zusammenstöße haben darum kein Ergebnis, weil sie von errechneten Repräsentanten einer Idee ausgeführt werden, die Hebbels Reinheit, Unnachgiebigkeit und Denkerleidenschaft, aber durch nichts ihre Realität beweisen. „Wohl sind sie unergründlich, die Verschlingungen des Lebens", erklärt Hebbel durch seine Julia und beläßt es in diesem Falle dabei. Dichters Amt aber ist, die innere Gesetzmäßigkeit aller Geschehnisse zu entdecken und darzustellen. Dazu braucht er wahrhaftig nicht schönzufärben. Was hier vorliegt, sind Ballungen von abenteuerlichen Vorfällen zwischen abnormen Existenzen ohne Blut, also ohne Gültigkeit. Arme Schauspieler!

Im Neuen Volkstheater, dessen Regie die Schrecknisse des Stückes durch ein Begräbnistempo verstärkte, waren freilich die meisten, unabhängig von Hebbel, einfach an und für sich schlecht. Den Vater Tobaldi vermenschliche einmal einer; aber Herr Robert Müller ist auch sonst ein besonders scharfer Spieler, der in der Unterhaltung die Arme verschränkt, wie ein andrer Strafgerichte ohne Beispiel androht.

Ein Liebhaber, der das verführte Mädchen aus gutem Hause drei Akte später mit dem schlichten Geständnis überrascht: „Ich bin ein Räuberhauptmann aus den Abruzzen!" und dann die rührende Geschichte seiner Verbrecherlaufbahn erzählt, ist heute kaum noch zu spielen; aber Herr Werner Schott spielt vorläufig gar nicht, sondern kopiert Moissi auf dem Umweg über Feldhammer. Julia ist vielleicht am un-lebendigsten von allen, und Fräulein Dietrich darf verlangen, daß darin ein mildernder Umstand erkannt werde; aber dieses künstliche Gezittere, diese kalten Exaltationen, diese dicke Mimik, diese Schreie ohne Beteiligung — das ist lei-der schon früher aufgefallen. Zwischen solchen Theaterma-chern verschiedener Gattung war Herr Stieler ein Labsal. Graf Bertram rechnet sich selbst zu den hohlen, ausgekern-ten Menschen. Das ging über Herrn Stielers Kräfte, die von Hause aus Aufgaben dieser Art wahrscheinlich gewachsen, aber durch jahrelange falsche Beschäftigung ungleichmäßig ausgebildet sind. Es fehlt an Modulation, die zu erarbeiten ist. Dagegen hat Herr Stieler, was dem Grafen Bertram an-geboren sein muß. „Der edle Mann, der jetzt mein Gemahl ist", sagt Julia. Dieser edle Mann stand da. Wie er Julia am Anfang seine Hand anbot, und wie er zum Schluß die Frau freigab: das war von einer beseelten Vornehmheit, die man selbst durch den künstlerischen Umgang mit Sauer nicht erwirbt, wenn man sie nicht besitzt.

DER BUND DER SCHWACHEN

Das ist der seltene Fall eines Stückes, dem keine einzige gute Eigenschaft nachzusagen ist. Eine Mai-Premiere, wie sie sich gehört. Jene alte Geschichte, die ewig neu bleibt, vier Menschen passiert und zween davon das Herz zerbricht. Aber wo ist das Herz, wo sind die Menschen? Der Fabrik-aufseher Berkowitsch läuft seiner geschiedenen Jadwiga noch immer nach. Jadwiga hält es mit einem verkommenen Künst-ler Andraschi. Andraschi läßt seine Helenka und ihre Kinder

auf dem Stroh allein. Was liegt am nächsten? Daß Berkowitsch und Helenka sich zusammentun. Sie nennen sich (fast ohne Pause) „Hunde“, da man sie getreten und verstoßen hat; aber sie werden glücklich. Die beiden andern werden unglücklich, kommen wimmernd zurückgekrochen und müssen beschämt wieder abziehen. Das ist die Strafe. Das ist der Lauf der Welt, den Schalom Asch an einer bestimmten Konstruktion zu erweisen versucht. Er kann es nicht; er kann wohl überhaupt nichts. Vor sechs Jahren verlangte er unser Mitgefühl mit einem Herrn, der durch den Handel mit Mädchenfleisch Geld geschafft, dabei seiner Tochter die physische Reinheit bewahrt hat, ihr zur rechten Zeit für sein Geld einen anständigen Mann kaufen will und erlebt, daß ihm sein Kind in sein eigenes Bordell entrissen wird. Halb zog es sie — den Sproß einer verhurten Mutter und eines kupplerischen Vaters — halb sank sie hin, und der verzweifelte Vater stößt sie vollends und für immer hinab. Kein schlechter Stoff für ein Drama. Aber durch keinen Zug war die Seele des gottgeschlagenen Mannes als eine besonders tiefe, besonders leidensfähige Seele von andern Seelen unterschieden. Junger Zuhälter, alter Betbruder — dazu brauchte kein ‚Gott der Rache‘ in Bewegung gesetzt zu werden. Am schlimmsten war das Bordell mißraten, weil ein gleichgültiges Laster durch die ranzigste Sentimentalität sogar um seine Lebensähnlichkeit gebracht schien. Geradezu unerträglich aber war eine Szene im dritten Akt, wo der Bordellbesitzer sich zu dem Thoraschreiber an den Tisch setzte und ihm ausmalte, wie er „mit alledem“ ein Ende machen und in Zukunft am Sabbath die heilige Thora studieren werde — und wo der fromme Mann mit einer jähen Gebärde des Ekels sich erhob und zum Gehen wandte. Diese Gebärde war zugleich unsre Gebärde gegen das Stück, das Himmel und Hölle, Unzucht und Gottesdienst, Bethaus und Freudenhaus brutal und unernst zusammenschweißte. Und doch: wir wären fast dankbar, wenn wir gegen den ‚Bund der Schwachen‘ ebenso lebhaft werden könnten. Das Ghetto war damals nicht getroffen, beileibe nicht; aber es war das

Ghetto, von dem bekanntlich ein gekleckstes Zerrbild genügt, um Juden, Christen und Heiden irgendwie zu erregen. Dies hier ist eine konfessionslos ländliche Angelegenheit ohne jeden stofflichen Reiz, also aesthetischer Reize dringend bedürftig. Asch ist verblüffend enthaltsam. Man sollte meinen, daß ein Autor, den der Verlag S. Fischer und das Deutsche Theater zugelassen haben, schon aus Erkenntlichkeit bei der Abfassung eines Dramas Spuren von Talent aufbringen müßte. Aber Asch verzichtet auf die Farbigkeit eines dörfischen Milieus, auf die Spannungen einer geschickt geführten Fabel, auf die Flamme menschlicher Leidenschaften, auf die Sprache des Lebens. Worauf verzichtet er nicht! Er zerrt die dagewesene Handlung einer Gartenlaubennovelle zu drei öden Akten aus einander, bespritzt zweidimensionale Figuren mit Syrup und läßt in allen Akten ‚Kindermund' piepsen, weil das die Leute anzuheimeln pflegt — fertig. Reinhardt würde es beleidigt ablehnen, Leo Birinski zu spielen. Aber wo ist der Unterschied zwischen Asch und Birinski? Man fragt sich vergebens, um welcher Verdienste willen dieses Schauspiel in die Kammerspiele gelangt ist; denn es genügt doch nicht zur Erklärung, daß der ‚Gott der Rache' nichts getaugt hat. Immerhin: der enthielt ein paar dankbare Rollen. Nicht einmal das hat der ‚Bund der Schwachen' für sich. Es war eine unbeträchtliche Vorstellung und mußte es sein. Herr George Henrich als Andraschi machte den falschen Bassermann: wie dieser knickte er in die Knie, schlug sich auf die Schenkel und hob die Handflächen gen Himmel. Als der Rivale Berkowitsch war Herr Josef Klein er selber, nämlich ein braver Mann von wohltuend bürgerlicher Festigkeit mit einem dichten Umhängebart. Die Eysoldt quälte sich ab, die Bedeutung von Aschs Helenka durch leidvolle Blicke und Töne zu erhöhen. Es half alles nichts. Das Stück ist nach Gebühr abgelehnt worden. Nur die ‚Blätter des Deutschen Theaters' sind begeistert dafür eingetreten: ein Bund der Schwachen für den andern.

HAUPTMANNS FESTSPIEL

Ich hatte die Absicht, die Aufführung in Breslaus Jahrhundert-Festhalle zu sehen. Als ich das Buch gelesen hatte, blieb ich in Berlin. Der Ohnmacht reist man doch nicht nach. Was auf Reinhardt kam, stand deutlich in den Klammern: eine Monstrespielerei, die vom Regisseur keine seelische Beteiligung, sondern nur Geduld verlangte. Die Drillmeisterschaft, die pompöse, mag den fünftausend Zuschauern wohlgetan haben wie eine Kaiserparade, meinetwegen wie eine Dreikaiserparade: daß sie ins Herz getroffen worden sind, scheint mir unmöglich. Oder sollten sie nicht ins Herz getroffen werden? Was sonst? Da sich die Begeisterung für 1813 in Deutschland nicht eingestellt hat, galt es den Versuch, sie zu entfachen. Der Versuch war ja ziemlich aussichtslos. Die Unzufriedenheit ist größer denn je. Man fühlt sich über Gebühr geschröpft; das Vertrauen in die Weisheit der Regierung ist verloren gegangen; die Verwaltung erdrosselt das bißchen Freiheit; und wenn auf saure Wochen frohe Feste folgen, so werden sie nicht vom Volk, sondern von den Fürsten gefeiert. Wildenbruch hätte trotzdem, bei aller Unzufriedenheit mit der deutschen Gegenwart, tapfer Hurra geschrien, weil er für die deutsche Vergangenheit so empfunden hätte, und wäre dank dieser Empfindung seines Echos sicher gewesen. Durch seinen Stolz auf verflossene Tage hätte der Schmerz um ein kleineres Geschlecht hindurchgeklungen, bis die volltönende Prophezeiung einer bessern Zukunft ihn und seine Hörer für den Rest des Abends optimistisch, heiß und zu Brüdern gemacht hätte. Ein Honorar wäre vielleicht angenommen, vielleicht aber auch verschmäht worden. Hauptmann empfindet nichts für die Freiheitskriege, nichts für die Menschen, die sie geführt haben, am wenigsten für ein System, das ihn vor zwanzig Jahren zwang, die ‚Weber' zu schreiben. Er empfängt als Schlesier von der Provinz Schlesien einen lohnenden Auftrag und führt ihn aus.

Wie er ihn ausgeführt hat – man darf es kaum kritisieren. Ein zertretenes Land, ein fast zerdrücktes Volk steht gegen

Fremdherrschaft auf und wirft aus eigener Kraft den Todfeind nieder. Es kam darauf an, für diese Ereignisse, deren Begleitumstände notgedrungen fürchterlich, und deren Folgen zum Teil höchst fragwürdig waren, die aber jedenfalls für alle Zeiten mit der Vorstellung einer grandiosen Berauschtheit der Massen verknüpft sind — es kam darauf an, für diese Ereignisse oder ihre Wirkung einen hinreißend großen, ganz schlichten und, namentlich, deutschen Ausdruck zu finden. Hauptmann hält sich, statt an die ‚Hermannsschlacht', an den zweiten Teil des ‚Faust'. Er bündelt Allegorien zu undramatischen Szenchen zusammen. Er hellenisiert. Er dichtet kein Spiel, sondern einen ‚Mimus' für die Marionettenbühne, ernennt den lieben Gott zu dessen Direktor und übt sich in vielen andern romantischen Ironien, die von fünftausend Theaterbesuchern überhaupt nicht verstanden werden können, aber auch von fünfzig nicht in dem gewünschten Sinn belächelt werden würden. Er bemüht die Muhme und Mumie Pythia. Er macht aus ‚Athene' und ‚Deutschland' eine einzige Dame: ‚Athene Deutschland'! Er schmückt einen ‚Raisonneur' — der gar nicht nötig wäre, wenn Menschen und Vorgänge sinnfällig dastünden — mit dem Namen ‚Philtiades' und dem Verse: „Euch Preußen, Volk oder Königen, sei bewußt das bedeutsame Wort des berühmten Sallust: . . . ." Bei wem berühmt? Man sieht: auf volkstümliche Effekte ist Hauptmann nicht ausgegangen. Der alte Fritz, Turnvater Jahn, Gneisenau, Scharnhorst, Stein werden zwar herbeigerufen, hüten sich aber, Gestalt oder nur Silhouette zu gewinnen. „Wer mich auf Tellens Armbrust weist, der hat erkannt mein tiefstes Sinnen, mein heimlich düsteres Gedankenspinnen. Ich bin der Dichter Heinrich von Kleist." Wir hätten immer geschworen, daß Kleist so gesprochen hat. Fichte zerdichtet seine ‚Reden an die deutsche Nation' zu Knittelversen. An andern Stellen holpert ein antiker Trimeter. Blücher nennt sich (er sich!) „Marschall Vorwärts" und muß für den matten Schluß herhalten: „Was leben bleiben soll, das sei dein Wort. Ich schenk' es Deutschland, brenn' es in sein Herz — nicht

deine Kriegslust, aber — dein: Vorwärts!!“ Auf ‚Vórwärts‘ ist freilich sehr schwer ein Reim zu finden.

Mancher wird bei mir den Respekt vermissen. Hauptmann hat ihn vor sich selber nicht gehabt. Gebt ihr euch einmal für Poeten, so kommandiert niemals die Poesie! Er ist nicht der gewissenlose Mensch, daß dieses Ding ihm glücken konnte. Ohne die Posaune ist da nichts zu machen; und Hauptmanns Instrument heißt anders. Aber auch wenn der Patriotismus so blechern, so unüberzeugt, ja, fast widerwillig heraustrompetet wird wie hier von Hauptmann — auch dann fühlen sich alle Scharfmacher berechtigt, zum höhern Ruhm des Vaterlandes lauter zu hetzen, gemeiner zu treten. Wen? Die Weber. Das ist Hauptmanns Sünde. Er hat eine Sache unterstützt, die ihm feindlich ist. Er hat einer Sache geschadet, die ihn heraufgebracht hat. Hätten seine Auftraggeber uns die Dichter einzusetzen — niemals wäre er emporgekommen. Zum Dank begibt er sich in ihren Sold. Es hat sich gerächt. Schopenhauer wußte: „Jeder Schriftsteller wird schlecht, sobald er irgend des Gewinnes wegen schreibt“. Hauptmanns Festspiel hat so viel Kunstwert wie der Einzug des Königs von Dänemark: es ist ein leeres Schaugepränge — nein, nicht einmal: nur das Szenarium dazu, aber maßlos prätentiös dargereicht. Und man dürfte, man müßte den peinlichen Irrtum eines Dichters mit schonungsvollem Schweigen übergehen, wäre nicht selbst diese Nichtigkeit von der Kritik als eine Dichtung unermeßlichen Gewichts verkündet worden.

DIE SCHIFFBRÜCHIGEN

Eine Warnung in Dramengestalt. Gewarnt wird vor der Syphilis. Man muß für die Warnung sein, so entschieden man gegen die Dramengestalt oder Ungestalt ist. Als ich ‚Les Avariés‘ vor acht Jahren in Paris gesehen hatte, schrieb ich nach Berlin: „Ein Tendenzstück von Brieux, auf den man bei diesem wie bei allen seinen Dramen Heines Vers anwen-

den kann: Sehr schlecht tanzend, doch Gesinnung tragend in der zott'gen Hochbrust. Die Gesinnung wird denn auch von einem massenhaften, höchst bourgeoisen Publikum unaufhörlich stürmisch applaudiert. Ich wünschte, daß diese ‚Avariés' wegen ihres volksaufklärenden Inhalts, trotz dem ganz geringen Kunstwert, überall in Deutschland gegeben würden. Leider läßt es die Zensur nicht zu. Und das ist wieder etwas, worin Frankreich mit seiner Devise ‚Liberté' uns weit voraus ist." Gewesen ist. Seit einiger Zeit dürfen diese ‚Schiffbrüchigen' ihre und ihres Übersetzers Blöße in Deutschland so offen zeigen, daß empfindliche junge Leute ohnmächtig werden. Mehr wird die ‚Deutsche Gesellschaft zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten' nicht verlangen. Diese Gesellschaft haben Spezialärzte gegründet (so daß es kaum noch überraschen würde, wenn die Brauer sich gegen den Alkohol verbänden). Von einem Spezialarzt stammt die Broschüre, deren Titel man aus der ‚Widmung' von Daudets wundervoller ‚Sapho' kennt: ‚Pour nos fils, quand ils auront dix-huit ans'. Eine Dramatisierung dieser Broschüre ist unser Schauspiel.

Aber es ist gar keine Dramatisierung. Die haben ja auch Hebbel und Ibsen bereits besorgt. Es ist eine Dialogisierung. Statt an einem Menschenschicksal schlicht und zwingend zu zeigen, wie fürchterlich diese Krankheit werden kann, hat Brieux die Paragraphen des hygienischen Traktats, eben jener Broschüre, in Reden umgeschrieben. Der Verfasser des Traktats schreitet als ‚Der Arzt', also nicht einmal als ein bestimmter Arzt, durch das Schauspiel und doziert den Partnern, den Patienten und dem Publikum zugleich: a) was Syphilis ist; b) wie man sie erwirbt; c) wie sie zu heilen ist; d) wie lange die Heilung zu dauern pflegt; e) was man während des Heilungsprozesses zu beachten hat; f) wie jede Unterlassung sich bis ins vierte und fünfte Glied rächt; g—z) was sonst noch zu diesem ungeheuer ernsten Thema zu sagen ist. Kolleg mit Demonstrationen. Wer außer dem schwach umrissenen Arzt auftritt, führt erst recht kein Eigen-

dasein, sondern liefert nur illustrierende Tatsachen. Daß diese überhaupt geliefert werden, daß nach Erledigung der eigentlichen Fabel verschiedene Kranke oder ihre Angehörigen als Repräsentanten der verschiedenen möglichen Fälle anrücken: das rettet den letzten Akt und damit das Stück. Es sieht aus, als ob Brieux, der ein Nutzdrama schreiben wollte, zunächst viel angelegentlicher um den Nutzen, den er stiften, als um das Drama, das diesen Zweck erfüllen könnte, bekümmert und bemüht war. Selbst wenn es so bliebe, müßte man sagen, daß der sauber durchgeführte Versuch, das Vehikel des Dramas für die Besserung der wichtigsten Volks- und Staatsinstitutionen zu benutzen, nicht bloß ehrlicher und erfreulicher ist als die romanhaften und die spaßhaften Stücke unsrer Sudermann, Fulda und Dreyer, sondern daß Brieux damit auch dem alten Kultwesen des Dramas, des griechischen wie des altdeutschen, sehr nahe kommt. Aber es bleibt nicht ganz so. Zuletzt bricht der Instinkt des Theaterpraktikers, und gar des französischen, durch. Dann erinnert sich Brieux, entweder von eigenen oder von fremden Mißerfolgen her, daß die Bühne nun einmal doch nicht in ein Katheder zu verwandeln ist, daß sie sich vielleicht zum Unterricht gebrauchen läßt, aber daß es wenigstens Anschauungsunterricht sein muß. Dann wird das Auditorium immerhin zur Urania. Dann wird das schlechte Stück beileibe kein gutes; nur wird endlich unzweifelhaft, daß es das Stück eines gütigen Menschen ist.

Bis dahin nämlich durfte mans keinem Skeptiker verdenken, wenn er sich mißtrauisch fragte, ob hier nicht einfach ein Stoff für die Schreckenskammer ausgeschlachtet werden sollte. Daß nichts derartig wirkte, bewies bei diesem Mangel an Künstlerschaft keineswegs, daß solche Wirkung auch nicht beabsichtigt war. Im dritten Akt wird es bewiesen — durch fast nichts, das aber fast alles ist: durch den Klang, den die Stimme dieses Agitators annimmt. Dann stellt sich noch immer keine Bildnergabe ein. Es tut nichts mehr. Hie Kunst, hie Predigt! Niemand bleibt völlig unberührt von der leben-

digen Wärme, von der aufrichtigen Erregtheit, von der eifernden Nächstenliebe dieses Autors, wenn er durch seinen Raisonneur zu mahnen anhebt: Habt Mut! Helft einander! Seid nicht prüde! Haltet euch reinlich in jeder Beziehung! Habt Ehrfurcht vor euerm Körper! Heiligt die Ehe! Erzieht eure Kinder vernünftig! Werdet um Himmels willen wesentlich! Der menschlich anständige Ton allein macht kein Musikstück; aber er macht schließlich doch die Musik eines Stückes, das ja gerade sagen will, wie neben der schauerlichen Tatsache, daß Millionen verseucht werden und weiter verseuchen — wie daneben alles belanglos wird. Alles, auch die Kunst. Bevor ihr dafür sorgt, daß der Bauer am Sonntag seinen Rembrandt im Topf hat, sorgt gefälligst dafür, daß er gesund ist! Das wird selten einer fordern, der selber ein Künstler ist. Aber es fragt sich, ob es ein größeres Verdienst ist, den Schönheitssinn der Menschheit zu sättigen, als ihr Gewissen zu schärfen — wofern man sich nicht dies größte Verdienst erwirbt: das andre mit dem einen zu erreichen.

REGISTER

Die Aktion. Ein Mensch, der seinen Weg kennt und ihn in dem frohen Bewußtsein geht, eine fest umgrenzte, zweckhafte Arbeit zu leisten. Glücklicher als der unsachliche Künstler und positiv wirksamer.

Neues Tagblatt für Stuttgart. Für Jacobsohn ist das Theater eine Leidenschaft und die Theaterkritik eine Sache höchsten Könnens und auch höchster Verantwortung. Man braucht über seine Kritiken nicht mehr viele Worte zu machen, ihre Bedeutung ist längst anerkannt, und wer jetzt noch einmal liest, was Jacobsohn über Reinhardt und Brahm, über Bassermann und Girardi, über Shaw und Wedekind, über Hebbel und Tolstoi zu sagen weiß, der wird mit Freude die von ihm angekündigte jährliche Kritikensammlung erwarten.

Janus. Jacobsohn ist ohne Zweifel einer der bedeutendsten, klarsten, schärfsten, vorurteilsfreisten Theaterkritiker Berlins und Deutschlands. Sein kritischer Blick ist von keinem äußern Erfolg zu blenden und zu trüben, seine Resultate sind zuverlässig und beweiskräftig begründet und gestützt. Sympathisch ist die Unerschrockenheit, mit der er seine Meinung einer kompakten kritischen — oder unkritischen — Majorität entgegensetzt.

Königsberger Allgemeine Zeitung. Jacobsohn schreibt einen präzisen, scharf-klaren, biegsamen, dabei sinnlich-anschaulichen Stil. Man spürt immer, daß eine wert- und gehaltvolle Persönlichkeit hinter den Urteilen steht, einer, der aus verliehener Begabung, geschärftem Urteil und zuletzt auch gehäuftem Wissen heraus nicht nur die Pflicht, sondern das Recht der freien Meinungsäußerung verkörpert.

Die Wage. Weil Jacobsohn ein Künstler ist und kein Tagschreiber, bleibt er davor bewahrt, zu verflachen, sich auszuschreiben, in einer Manier zu erstarren wie etwa Kerr: er bleibt immer naiv-aufnahmefähig, und seine Kritiken werden auch in den folgenden Bänden frisch, unverbraucht und lesenswert sein.

Wiener Allgemeine Zeitung. Man weiß, daß Siegfried Jacobsohn durch Jahre hindurch über das Theaterleben Berlins mit zärtlicher Inbrunst wacht, daß er für ein wirkliches Ideal zu Felde zieht. Und es ist für den Wert seiner Arbeit maßgebend, daß er in diesen langen Jahren nicht müde, verstimmt, saumselig geworden ist. Er steht am Platz wie ehedem: kampf- und hoffnungsbereit.

Bühnen-Roland. Dies Buch, geschrieben mit bohrendem, scharfem Verstand, mit abgewogener, geschliffener Sprache, dies Buch, temperamentvoll, verzückt, anregend, verschwärmt, erinnerungszaubernd, dies Buch ist eine Ährenlese, reif und reich.

Die Zeit. Ein Buch, das man nicht liest, sondern verschlingt. Die Lust an so viel Grundgescheitem, Feinem und Vortrefflichem, das Jacobsohn sagt, wird höchstens noch von dem Genuß übertroffen, wie er es sagt: in einer kristallenen, festgefügten Sprache von wundervoll einleuchtender Prägnanz. Es ist ein Buch der Liebe, der Gläubigkeit und eines konstruktiven Optimismus, der aufbaut, wo er niederreißt.

Sozialistische Monatshefte. Gerade in der Aneinanderreihung der Kritiken erweist sich, daß dieser vielverfolgte und vielgelästerte Mann, der in selbstquälerischer Begeisterung die Abfassung von Kritiken zu seinem Lebensamt erhob, auch unter der Suggestion des Tages nie den Blick für weite Ziele verliert. Tapfer, herb und klar und ehrlich und lebendig ist dieses Buch. Und selbst da noch, wo man diesem Kritiker nicht folgen kann, bleibt der Respekt vor einem Schriftsteller, der es mit seinem Wollen ebenso ernst nimmt wie mit seinem Talent.

Deutsche Montags-Zeitung. Nach der ersten Kritik merkt jeder, daß Jacobsohn gediegen, aber nicht systematisierend schreibt, daß seine Mitteilungen persönlich, aber nicht voll privater Exzesse sind. Das gibt seinen Kritiken diese Schlagkraft des Urteils, die bannend ist. Und über allem steht unser wollüstiges Vergnügen an der grenzenlosen Ehrlichkeit, der unverkrümmten Wahrhaftigkeit, die hier stets das Urteilen in die Hand nahmen.

Saturn. Nach drei Seiten hat man den Eindruck, daß Jacobsohn nicht der Prophet, aber doch des Propheten Adjutant, und daß er neben einem veitstänzerischen Kerr, den man anglotzt, eine Persönlichkeit ist. Er verfügt sehr einfach über einen intellektuellen Rang.

Neues Wiener Tagblatt. Da Jacobsohn in seiner Darstellung einfach und klar ist, frei von akrobatischen Stilkünsten, und über Witz und Geist verfügt, so besitzt sein Buch eine Fülle von Vorzügen, die es zu einer fesselnden und lehrreichen Lektüre machen.

Der neue Weg. Dieses Buch ist nicht nur ganz köstlich zu lesen, sondern erfüllt auch einen ethischen Zweck.

Königsberger Hartungsche Zeitung. Nicht geringer als der Zukunfts- ist der Gegenwartswert dieses Werkes, in dem sich Kunstgefühl und Sprachkraft die Wage halten, und in dem man mit Vergnügen auch über Stücke und Aufführungen liest, die man nie gesehen hat.

Theatercourier. Eine reiche, wertvolle Arbeit. Besonders angenehm fällt des Kritikers einfacher, klarer Stil und seine naive, aber doch gereifte Aufnahmefähigkeit auf. Wer Jacobsohns Entwicklung beobachtet hat, muß anerkennen, daß eine reine Liebe zur Kunst und eine bewundernswerte Arbeitslust ihn zu dem gemacht haben, was er heute als Kritiker ist.

Neue Hamburger Zeitung. In Jacobsohns Kritiken leuchtet die Liebe und flammt der Zorn. Seine vornehmste Tugend ist seine Unabhängigkeit. Er folgt dem Zuge seines Herzens und der Stimme seines Gewissens. Er dient nicht irgendeiner Partei und macht sich nicht zum Sprachrohr irgendeiner literarischen Richtung. Auf sich selber steht er ganz allein.

Neue Theater-Zeitschrift. Jacobsohn hat — wie jeder, der mit starker Begabung und zäher Energie für das Gute und Wahre in der Kunst ficht — mit ungeheuern Schwierigkeiten und von dem Widerstand der bekämpften Unfähigkeit auferbauten Hindernissen zu ringen, und dieser hartnäckige, noch längst nicht beendigte Kampf erklärt die Schärfe, den Sarkasmus und die oft unverhüllte Bosheit seiner Kritik. Aber sein sicherer Instinkt, sein angeborener guter Geschmack und seine tiefe literarische und bühnenhistorische Bildung, vereint mit großen dramaturgischen Fähigkeiten, haben noch in allen Fällen recht behalten.

Monatsschrift für Kultur. Wären heute alle diejenigen, die in Berlin an wichtiger Stelle kritisieren dürfen, wie Jacobsohn, so wäre dort das Theaterleben um ein gut Stück weiter. Sein Grundelement ist Aufrichtigkeit. Dem frischen Ton entspricht der frische und lebendige Stil. Auch Jacobsohn läßt sich nicht nehmen, mit Wortspielen zu kommen, aber er tut es immer geistreich, nicht über Geschmack und Maß, und jongliert nie affektiert damit wie Kerr.

Literarisches Zentralblatt. Diese gesammelten Kritiken geben ein ziemlich geschlossenes Bild von der Bedeutung Berlins als Theaterstadt und bilden deshalb eine Art berliner Dramaturgie. Was an ihnen besonders interessiert, ist neben einer großen sprachlichen Gewandtheit und einer ergiebigen Breite der Behandlung die starke persönliche Färbung und die Überzeugung, die aus jeder einzelnen Kritik spricht.

Eckart. In der Darstellung der Regietätigkeit, in der Einschätzung und Charakterisierung der Schauspieler, in der Reproduktion und der Bewertung der an der Dichtung Erscheinung gewordenen Kunstleistung des Theaters ist Jacobsohn ein Meister seines Faches.

Der Strom. Daß Berlins Theater nicht, wie die Wiens, verarmen, das verdankt es nicht nur seinen intelligenteren Zuschauern, sondern ein wenig auch einigen wachsamen, leidenschaftlichen, fanatisch sachlichen Kritikern, vor allen diesem unerbittlichsten Liebhaber des Theaters.

Breslauer Zeitung. An Jacobsohn muß man seine helle Freude haben. Denn eins durchloht jede Zeile, die dieser temperamentvolle Kritiker schreibt: Begeisterung, ehrliche Begeisterung für die Dinge der Bühne, jene Begeisterung, deren frische Wahrhaftigkeit auch trägere Temperamente mit fortreißt.

Westermanns Monatshefte. Wir wollen dankbar sein für dieses Buch und dankbar für diesen Kritiker, der das Handwerk durch zähe, ernste Arbeit an sich selbst von Jahr zu Jahr gehoben und geläutert hat. Doch Jacobsohn hat nicht bloß den liebenden Willen, er hat auch die fruchtbare Begabung für sein Amt. Er schreibt seinen eigenen, sachlich gesättigten und doch durchsichtigen Stil.

MAX REINHARDT

von

SIEGFRIED JACOBSOHN

Mit einem Portrait von Max Reinhardt und fünfzehn unveröffentlichten ganzseitigen Illustrationen nach Inszenierungen des Deutschen Theaters in Berlin

XII und 175 Seiten — Zweite Auflage

Stimmen der Presse:

Maximilian Harden in der Zukunft. Ein Buch, in dem mit tapferer junger Begeisterung der Versuch gemacht wird, aus einer Kritikenreihe wie von selbst das Bild des stärksten deutschen Theaterleiters sich gestalten zu lassen; ein Buch, dem die beste Eigenschaft, die Liebe zum Objekt auch der im einzelnen anders Empfindende nicht absprechen kann.

Bohemia. Wir lernen Reinhardt von seinen begeisterndsten Seiten kennen und lernen zugleich die Schönheit einer Begeisterung kennen, die von ihrem Gegenstand so viel Klares und Beweiskräftiges auszusagen hat.

Pester Lloyd. Ein außerordentlich interessantes, höchst instruktives Dokument.

Mannheimer Tageblatt. Wer den Verlauf von Reinhardts berliner Tätigkeit und die Entwicklung seiner Regiekunst verfolgen will, der greife zu diesem Werk aus der zuständigen und fachmännischen Feder des bekannten berliner Theaterkritikers.

Württembergische Zeitung. Mit glänzender Darstellungskunst gibt Jacobsohn seine Eindrücke von den größten darstellerischen Taten Reinhardts wieder. Überall begegnen wir einem scharfsichtigen Urteil, einem tiefen Erfassen, einem glühend lebendigen Gestalten.

Prager Tagblatt. Jeder, der den klugen, schnörkellosen und doch durch innere Feinheiten überraschenden Stil Jacobsohns schätzt, wird das Buch in einem Zuge auslesen, als wäre es ein Roman.

Heidelberger Neueste Nachrichten. Ein Buch, das auf jeder Seite das lautere und gerechte Urteil eines von sachlichstem Ernst und innerlichstem Kunsteifer beseelten Kritikers gibt.

Die Aktion. Ich halte Jacobsohn für den bedeutendsten lebenden Theaterrezensenten Deutschlands.

Frankfurter Zeitung. Jacobsohns Buch wird als ein im Jubel wie im Tadel stets abgeklärtes Dokument der jüngsten deutschen Theatergeschichte seinen Wert behalten.

Rheinische Musik- und Theaterzeitung. Jacobsohn ist vielleicht der einzige berliner Kritiker, der in Sachen des Dramas und der Bühne seine Stimme im Vollbewußtsein einer spezifischen Überlegenheit erheben darf; der einzige, der zum Theaterkritiker geboren ist.

Die Zeit. Das Feinste und Herzlichste, was Jacobsohn zu sagen hatte, war immer den Bühnen Reinhardts gewidmet. Es ist ein Buch auch für die Zukunft, ein Quellenwerk für einen neuen Devrient.

Der neue Weg. Diese dreißig Kapitel sind von meisterhafter Knappheit und Geschlossenheit.

Hamburger Nachrichten. Jacobsohn, dieser stets frappant Sachkundige, zeichnet schöpferisch nach, führt Andeutungen aus. Wenige besitzen so reiches und reifes Verständnis für Regie, Spiel, Dichtung.

Breslauer Morgenzeitung. Das Werk, das die stilistischen Vorzüge und die dramaturgischen Kenntnisse seines Verfassers ins hellste Licht setzt, wird jedem Theaterfreunde und jedem Theaterfachmann willkommen sein.

Broschiert M. 5.–, gebunden M. 6.50

ERICH REISS VERLAG, BERLIN W 62

DRUCK DER SPAMERSCHEN BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG

DAS JAHR DER BÜHNE

SIEGFRIED JACOBSOHN
DAS JAHR DER BÜHNE

DRITTER BAND
1913/14

OESTERHELD & CO. / BERLIN 1914

OSCAR UND HELENEN SAUER

Dieses ist der dritte Streich. In dem Augenblick, wo ich ausholte, fiel mir der Krieg in den Arm. Unbildlich gesprochen: als ich mich nach der Revision der Textbogen an das Vorwort machte, lud mich die Militärgewalt meiner Nordsee-Insel auf einen Segelkutter und schob mich ans Festland ab. Dort erklärte der Verlag, daß wir gut täten, uns zwei Monate zu gedulden. Die zwei Monate sind um, und trotzdem wird mancher immer noch nicht begreifen, wie man jetzt gesammelte Theaterkritiken veröffentlichen kann. Das ‚Jahr der Bühne' im großen Weltenjahr des Krieges? Die Betrachtung schön blühenden Scheins inmitten dieser donnernden Wirklichkeit? Aber ich habe keine Angst. So wenig ein vernünftiger Mensch den Plan zu diesem Werk im Krieg gefaßt hätte, so wenig vernünftig käme mirs vor, ein Werk, das im Frieden begonnen worden ist und im Frieden fortgesetzt werden wird, im Krieg zu unterbrechen. Nicht einmal verschieben läßt sich die Herausgabe dieses Bandes länger. Zwischenräume müssen sein. Da auch in diesem Winter Theater gespielt wird, so wird eines Tages auch der vierte Band, das Kriegsjahr der Bühne, fällig sein und keinen Nutzen davon haben, daß eben erst der dritte Band erschienen ist.

Diesen dritten Band könnte man das Schaltjahr der Bühne nennen. Er ist der umfangreichste von den dreien. Tatsächlich ist das Berichtsjahr das theaterfreudigste seit geraumer Zeit gewesen. Brahms Erbe sollte in zwei Häusern verwaltet werden, Reinhards Arbeitslust schwoll in demselben Maße an, und so wird man finden, daß selten zwischen August und Juni so viele tote und lebende Dichter von den gefräßigen Berlinern zwischen die Zähne genommen worden sind. Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller, Büchner, Anzengruber, Ibsen und Strindberg sind wieder einmal auf ihre Lebenskraft geprüft worden. Hauptmann, Wedekind, Eulenberg, Sternheim, Schmidtbonn, Hamsun, Shaw und endlich auch Paul Ernst sind mit einem oder mehreren Dramen fast alle erfolglos, aber manchmal grade dann am beachtenswertesten gewesen. Wie sehr der Krieg die Geltung dieser und andrer Autoren verändern wird, hängt von mehr Faktoren ab, als vorläufig zu übersehen sind. Eines nur ist sicher: weniger Ausländer, als Berlin im vergangenen Winter gespielt hat, wird es wahrscheinlich niemals spielen. Von fünfundsiebzig Dramen, mit denen

ich mich befasse, kommen auf die Staaten, die Deutschland heute bekriegen, ganze sieben Stück. Dabei habe ich selbstverständlich Shakespeare nicht unter die Engländer gezählt. Aber ich habe auch nicht etwa die kleinern Theater außer acht gelassen.

Denn das ist der zweite Grund für die Dickleibigkeit des Bandes: daß ich einmal neun Monate lang fast alle berliner Aufführungen besucht habe. Nicht, weil ich plötzlich gewissenhaft genug geworden war, mir ein eigenes Bild von den Fortschritten Hans Müllers machen zu wollen, sondern einfach und viel schäbiger, weil ich mich verpflichtet hatte, neben der ‚Schaubühne' noch eine Zeitschrift mit Theaterkritiken zu versehen, und ‚Stoff' brauchte. Über jene fünfundsiebzig Dramen habe ich entweder für das eine oder das andre Blatt — oder für beide geschrieben und die Kritiken dann für das Buch so in einander gearbeitet, daß selbst ein scharfes Auge die Nähte nicht erkennen wird. Diese Zusammenfassung und Umformung zweier verschiedener Gestaltungen desselben Themas war naturgemäß schwieriger als die ursprüngliche Niederschrift jedes der beiden Artikel. Aber ich habe von der Doppeltätigkeit des Winters nachträglich den Vorteil, daß den Lesern der ‚Schaubühne' ungefähr die Hälfte des Bandes neu sein wird.

Diesem Band wie meinem ganzen Werk gönne und wünsche ich jede ideelle und materielle Förderung. Es erscheint mir heute durchaus nicht unnötig. Es erscheint mir grade heute, wo der Spielplan der meisten berliner Bühnen einen Vorzugsplatz in der Rubrik der Kriegsgreuel verdient, nötiger denn je. Es nimmt für sich die Ehre in Anspruch, ein kleines Geschoß zu dem hohen Ziel des deutschen Sieges zu sein, eine moralische Flintenkugel unter Milliarden andern. Es will und wird mitzeugen zu dem Beweis, wie wenig wir ein Barbarenvolk sind. Für wen freilich bedarf es solches Beweises noch? Die Arbeit, die sich unsre geistigen Kämpfer gesetzt haben, ist selbst in der Drangsal dieser Kriegszeit nicht eine Stunde unterbrochen worden. Kein Kanonengebrüll hat die Liebe zu zartern Gütern in Deutschland zu übertönen vermocht. Wir leben, wir schaffen, wir werten. Darum ist dies hier mehr als eine Demonstration. Es ist auch nationale Pflicht, dafür zu sorgen, daß der Sieg, auf den wir alle hoffen, weder wirtschaftlich noch kulturell ein Ödland findet, welches erst mit Mühe anzubauen wäre. Die Bodenpflege muß weitergehen. Jeder bestelle das Stück Land, das ihm vertraut und anvertraut ist. Ich bin auf meinem Platz.

Im Oktober 1914 S. J.

INHALT

SAISONBEGINN

Hinter Cuxhafen muß Galsworthys ‚Herrenhaus' trösten. Kunst von dieser Fülle, dieser Weisheit, dieser Menschlichkeit und Menschenbruderschaft ist der Natur verwandt und fähig, den Neubeginn der Arbeit an das Ferienende derart liebreich anzuknüpfen, daß der Schmerz beinah verschwindet. In Hamburg, bei Mozart verschwindet er ganz. Das steht gleichberechtigt neben der Musik des Sturms, dem Furor wilder Vogelschwärme, der Stoßkraft einer Brandung, der matten Farbenpracht hochsommerlicher Dämmerungen, dem Kampf der Wolken mit dem groß und kleinen Himmelslicht. Das bleibt, durch die Jahrhunderte, die Reinheit, Klarheit, Schönheit, Tiefe selber. Es ist kein Wunder Gottes zu erdenken, das dieses Wunder eines Menschen je verdunkeln könnte. Wer es zu deuten sucht, merkt, daß er stammelt. Ich bin nur Dank. Die Träne quillt – die Bühne hat mich wieder.

Allein noch ist August. Noch dampft die Reichshauptstadt. In diesen Zeiten leistet man die wahre Bühnenarbeit morgens und nicht abends. Gespielt wird: Einakter und Pantomime; geprobt wird: Wilhelm Tell, Peer Gynt, Emilia Galotti, Shakespeare, Galsworthy und Wedekind. Rings soll und wird ein neues, frisches Leben zirkulieren. Der Krieg ist, wenigstens für eine Weile, aus; der Geldmarkt erholt sich; die unsichern und unlautern Elemente unter den berliner Theaterleitern sind fast sämtlich abgestoßen. Kein Zweifel, daß die übrigen ein Geschäft, und ein möglichst fettes, machen wollen. Aber sie sind sich doch oder scheinen sich vorläufig bewußt zu sein, daß dieses Geschäft auch, daß es erst recht mit der Minderheit zu machen ist. Sie haben gesehen, daß Ferdinand Bonns Herrschaft über den Pöbel keine zwei Jahre währte, weil der Pöbel unter sich blieb; und sie haben von Brahms und Reinhardts Erfolgen gelernt, daß der Troß umso lieber und umso länger in ein Theater läuft, je besser die Gesellschaft ist, in die er sich damit be-

gibt. Diese gute literarische Gesellschaft hat im Lauf der Jahre an Qualität wie an Quantität eingebüßt; aber sie ist noch immer ernst genug, um voller Anteil zu verfolgen, wie etwa Brahms Erbe verwaltet werden wird, und noch immer groß genug, um durch ihre magnetische Wirkung auf die Masse Brahms Erben eine auskömmliche Existenz zu schaffen.

Brahms Erben sind eigentlich alle, die nicht völlig planlos in Tag und Abend hineinzuleben gedenken. Also auch Meinhard und Bernauer, die zum Berliner Theater und dem Theater in der Königgrätzer Straße das Komödienhaus hinzugepachtet haben und sorgsam ihre Kräfte, den Bestand der europäischen Dramatik und den Geschmack der Bürgerschaft prüfen müssen, um für mehr als einen Winter unsrer Stadt das neuartige Schauspiel zu bieten, daß eine Direktion drei Bühnen leitet. Brahms Erben sind im engern Sinne seine Mitglieder, die sich als Sozietäre unter der Führung ihrer alten Kollegen Rittner und Grunwald zusammengeschlossen haben und verlangen können, daß die Befürchtungen, die der Gedanke eines untyrannisch geführten Theaters weckt, nicht vor der Eröffnung ihres Deutschen Künstlertheaters ausgesprochen werden, weil sie sich nach der Eröffnung vielleicht doch als unbegründet erweisen. Der Erbe schließlich des Lessingtheaters ist Victor Barnowsky, der bereits in den letzten Jahren den müde gewordenen Brahm weit übertraf. Aus fast lauter unbekannten Schauspielern hatte er sich im Kleinen Theater ein Ensemble gebildet, dessen Sauberkeit und Sicherheit allmählich die Bedeutung von selbstverständlichen Voraussetzungen einer Bühnenleistung verloren hatten und für sich allein erstaunlich geworden waren. Die schwächsten Stücke bekamen hier Glanz durch eine Regie, die von Brahm die Andacht zum Detail, von Reinhardt die Freude am Menschenmaterial hatte. Jetzt wachsen die Forderungen mit dem Raum. Durch Stücke wie ‚Moral‘ und ‚Zweimal zwei ist fünf‘ sind zweihundertmal vierhundert, aber nicht zweihundertmal tausend Menschen anzulocken. Bis also nicht Dramatiker vom Range Ibsens und Haupt-

manns neuerstanden sind, wird Barnowsky in Zukunft sich und seinen Leuten mehr zumuten müssen als die Wiedergabe unsrer Alltagswirklichkeit, und er wird sogar für diese seine faculté maîtresse noch zugewinnen durch die Beschäftigung mit der Dichtkunst größern Gegenständen.

*

Sein Nachfolger im Kleinen Theater ist George Altman, ein unbeschriebenes Blatt vor und nach der ersten Vorstellung. Sie brachte drei Einakter von ungleicher Wertlosigkeit. Max Mell glaubt sicherlich, auf dem Hintergrund eines bestimmten Kulturmilieus ein Menschenschicksal gemalt zu haben: einen wackern Mann, dem seine Frau den Kummer eines Ehebruchs bereitet, und der sich vor unsern Augen überwindet, dem Ehebrecher statt des Halses bloß den Bart abzuschneiden, die Ehebrecherin mit ebenso heiler Haut davonzujagen und in der Erinnerung an seine erste brave und verblichene Gefährtin Erlösung zu finden. Es wird nichts lebendig. Mells Sprache ist zu kraftlos. Sie umreißt nicht, sondern umschwätzt; und das ist um so gefährlicher, als die beiden entscheidenden Situationen alt sind. Der Lauscher unterm Tisch, der seine Frau erwischt, ist von Molière, das Spiel des Ehmanns mit dem Ehebrecher von Wilde. Aber Mell mißlingt sogar, aus diesem Spiel den groben Spannungsreiz hervorzukitzeln, den es bei der hundertsten Nachahmung hergeben könnte. Er nennt sein Stück ‚Komödie' und verrät damit von vorn herein, daß es friedlich enden wird. Die Gänsehaut bleibt aus. Keiner atmet befreit auf, wenn das Gräflein am Leben bleibt, weil Keiner mit ihm oder mit dem Barbier gezittert hat. Daß zuguterletzt noch dieser gräfliche Ehebrecher das arme verhurte Dummchen unflätig beschimpft, das wirkt in seiner Roheit höchst ärgerlich, weil es für die Abrundung des dramatischen Vorgangs nicht nötig ist und als Beitrag zur Sittengeschichte des Rokoko nur dann nützlich wäre, wenn im übrigen das Rokoko sichtbar würde. Ja, Aktschlüsse sind schwer, Einakterschlüsse

am schwersten. Der Schluß schädigt den ‚Barbier von Berriac', der nicht zu retten wäre, und verdirbt das Gerichtsstück ‚In Ewigkeit Amen'. Nachdem der Untersuchungsrichter dem alten Zuchthäusler förmlich sadistisch das Geständnis abgezwungen hat, das ihn von neuem ins Zuchthaus bringen wird und nach seinen eigenen Wünschen bringen soll, weil dort schließlich seine Not am kleinsten ist; nachdem sich bereits bis dahin erwiesen hat, daß Mörder edlere Menschen sind als ihre Richter; nachdem diese Anklage wider die Gesellschaft und ihre Institutionen aus einer falschen Ecke, aber immerhin ohne Pathos erhoben worden ist — nachdem, mit einem Wort, die szenische Tragfähigkeit jeder Art von Gerichtsverhandlungen triumphiert hat, kommt es zu folgender Gegenüberstellung im wörtlichen Sinne. Der ausgehungerte Zuchthäusler hat den Untersuchungsrichter vergebens gebeten, einen fremden Zigarrenstummel weiterrauchen zu dürfen. Unter vier Augen reicht ihm jetzt der lächerlich karikierte jüdische Schriftführer eine frische Zigarre. In dem Augenblick tritt der Justizsoldat vom Dienst herein. Die Zigarre fällt zu Boden. Der Sohn des Herrn Fabricius dankt dem Herrn Doktor für die gute Absicht mit einem verklärten Blick und einer Gebetsformel, die dieser Samuel Zwirn ergriffen zu Ende mauschelt: „... in Ewigkeit Amen!" Ich brauche Keinem zu sagen, daß Auftritte von dieser Ranzigkeit, Verlogenheit und Abgeschmacktheit anderswo als bei d'Ennery und Konsorten nicht anzutreffen sind. Wer es erlebt hat, wird ‚Paul und Paula oder Die Geschwister' zu schätzen wissen. Dergleichen hieß früher ‚Bluette' und war von Fulda und seinen Vorgängern. Heute stammt es von Herbert Eulenberg, heißt ‚Ein Lustspielchen', ist es allenfalls und hat zum Inhalt, daß die jungen Eheleute Paul und Paula einander einen Fehltritt, blond, mit blauen Augen, eingestehen und vorführen und von der Aussicht auf ein gemeinsames drittes Kind versöhnlich gestimmt werden. Ein Polterabendstück für Freigeister der Leidenschaft. Eulenberg hat seine Freude dran, wie aufgeklärt, wie liber-

tinistisch diese Herrschaften sind. Trotzdem er sich nachträglich geniert, daß er seine Freude geäußert hat, und sich dann wieder über seinen Rest von Schamgefühl freut: diese Verzwicktheit der Empfindungen, dieser Wechsel der Standpunkte mag ehrlich sein, hilft aber nicht darüber hinweg, daß solch ein Thema mit der unfraglichsten Naivität angefaßt sein will, wenn es nicht undelikat berühren soll. Eulenberg erfreut ab und zu durch seinen Witz. Der Witz liegt in den Reimen. Die Reime sind ... Aber ich erschrecke endlich, mit welch trockenem Ernst ich da drei Belanglosigkeiten behandle. Genug. Der Dramaturg Altman wird sich herauspauken. Der Regisseur Altman schaffe eine würdigere Gelegenheit, hier samt seinem Ensemble beurteilt zu werden. Mozart hatte mich aus meinem Sommerschlaf geweckt. Nach diesem ersten Abend der berliner Spielzeit bin ich wieder halb zurückversunken.

FRANZISKA

Es gehörte Wedekinds ganzer Kredit dazu, um sein ‚Modernes Mysterium' vor dem Premierenskandal zu bewahren, den etwa Sternheims ‚Don Juan' und Vollmoellers ‚Wieland' gehabt haben. Sein Kredit? Ja, nämlich die Furcht des Publikums, daß es sich hier ebenso blamieren könnte wie mit dem ‚Marquis von Keith', der 1901 ausgelacht und ausgepfiffen wurde, seit 1906 überall in Deutschland seinen Erfolg hat und seit 1912 hofbühnenreif ist. Wer diesen ‚Marquis von Keith' am ersten Tage bewundert, verstanden und verständlich gemacht hat, darf sich heute vielleicht einbilden, daß es kaum an ihm liegt, wenn er ‚Franziska' nicht versteht. „In ‚Franziska' versuchte ich, einen ganzen Komplex von Empfindungen in ein Menschenschicksal zu bannen, ohne die meiner Auffassung nach weder die antike Mythologie noch die religiöse Askese entstanden wäre, weder eine Amazone noch ein Säulenheiliger, weder Beethovens ‚Fidelio' noch Goethes ‚Mignon'." Dieser Satz hat mit dem Inhalt

der ‚Franziska' so viel zu tun, wie mit dem Inhalt des ‚Wallenstein', oder wie der Kommentar zum Gesetz über die Aktiengesellschaften mit einem Sonett von Stefan George; nur Christian Morgenstern könnte da einen Zusammenhang herstellen. Aber auch ‚Franziska' selbst ist ein zusammenhangloser Unsinn. Das klingt hart. Aber wir sollten allmählich doch lernen, es weniger geduldig hinzunehmen, daß sich bei uns neuerdings ein Künstler durch Berühmtheit nicht mehr verpflichten läßt, seine Kraft aufs äußerste anzuspannen, sondern in dieser Berühmtheit einen Freibrief auf Schluderei erblickt. Nach Hauptmanns Festspiel Wedekinds Mysterium: Dokumente tiefster Ohnmacht, die ein Dichter früherer Zeiten voll Scham vernichtet oder verborgen hätte. Woran liegt es, daß das heute Keinem einfällt? An der Industrialisierung der Schriftstellerei. An den fürchterlichen Formen unsres Theaterbörsenspiels. An der Marktgängigkeit der großen Firmen, die nach dem Stempel, nicht nach der Ware beurteilt werden, und deshalb genug getan zu haben glauben, wenn sie, Jahr um Jahr, ihren Stempel auf einen Koupon Tuch oder beschriebenen Papiers drücken, den man der schwächer renommierten Konkurrenz um die Ohren schlagen würde. Jawohl! Wie es in den Wald hineinschallt, so schallt es wieder heraus. Aber daß es eigentlich gar nicht so herausschallt: das erst ist das ganze Unglück. Auch über die kläglichste Mißgeburt hören Hauptmann und Wedekind Jubelgesänge. Ist nicht menschlich, daß sie lieber darauf hören als auf Unkenrufe?

Immerhin: Wedekind hat die Zuversicht geäußert, „aus den kritischen Beurteilungen der ‚Franziska' zu vernehmen, von welchem Gesichtspunkt aus sich dem Stoff mehr Geschlossenheit und eine größere Vertiefung abgewinnen ließen." Wenn das nicht bloß eine Umschmeichlung der Kritik war, so vernehme er, daß dieser wie jeder ‚Stoff' durch zwei Eigenschaften zu schließen und zu vertiefen ist: durch Geisteskraft und Künstlerschaft. Man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können — gewiß; aber

man muß ihn auch gebären. Der Wedekind von heute lädt zu Wehen, deren Schmerzhaftigkeit uns höchstens darum nahe geht, weil sich die Schwangerschaft als trügerisch erweist. Es tritt nichts zutage. ‚Franziska' ist eine Privatangelegenheit ihres Autors. Eine Auseinandersetzung mit dem Gott im Himmel und dem Gott in seiner Brust, die er aufreißt, damit sein Herzblut verströme, und die offen daliegt, ohne daß es strömt, und ohne daß klar wird, was den armen Mann in diesem besondern Falle zu so wilder Selbstzerfleischung getrieben hat. Eine allgemeine Verzweiflung, ein abgründiger Weltekel braucht keine andre Ursache als den Unsinn des Lebens überhaupt, die Schwärze der Menschen, die Verlogenheit der Sitten, die Hörigkeit der Kunst, den Hunger von Millionen Mägen, die seelenentzweiende Ausdrucksarmut der Sprache, die tragisch bittere Komik des unterjochenden Triebs. Daran entzünden sich Dichter zu epischen Klagegesängen von trostlos pessimistischer Klangfarbe. Aber sobald ich Dramatiker bin, sobald ich beispielmäßig vorgehe, sobald ich von der Muse verlange, daß sie mir die Frau nenne, die vielumgetriebene, die Repräsentantin sei der Nöte des Weiber- und Menschengeschlechts: da ist nicht wohlgetan, daß ich mich mit einer Person begnüge, die für nichts charakteristisch erscheint als für die Verworrenheit meines Hirns und die Ohnmacht meiner Hand.

Das ist Franziska. Wozu der Lärm? Alle Probleme Himmels und der Erden, alle Themen, Motive und Komplexe von Empfindungen werden zusammengeschleppt, um ein geiles Gänschen zum sogenannten „weiblichen Faust" auszustaffieren. Man stelle sich einmal vor, daß Wedekind nicht dieses Schlagwort den kritischen Hunden als Knochen hingeworfen hätte, um sie von der Fährte abzulenken. Was sieht man dann? Die achtzehnjährige Franziska fängt mit Einem endlich offen an, damit sie, losgebunden, frei, erfahre, was das Leben sei. Sie lernt bei dem Ersten, daß sie berechtigt ist, ganz andre Ansprüche an einen Mann zu stellen. Sie

wird, mit Hilfe des Zweiten, Veits Kunz, selbst zum Manne, weil das die Genußfähigkeit erhöht (und hier fordert Wedekind für das volle Verständnis offenbar eine praktische Vertrautheit mit Gegenden der Sexualpathologie, in die ich noch nicht geleitet worden bin). Sie wird durch den Dritten, einen herkulischen Komödianten, zum seligen Tier und zur Mutter. Sie heiratet den Vierten und will, wird, soll und möge künftig Strümpfe stopfen. Die Messalina endet als Haus-Unke, die sexuelle Zwischenstufe als gesunde Amme, die Weltumseglerin als Köchin. Das schadet nicht. Dawider dürfte man durchaus nicht einwenden, daß der Kommentator Wedekind kaum Tod und Teufel und die antike Mythologie bemühen mußte, um auf die spießbürgerlichste Weise darzutun, was die wahre Bestimmung der Frau sei. Dichter wissen selten von ihren Werken und der redselige Wedekind nie. Aber schrecklich über alle Maßen, daß eine Frau, die verführt und verführt wird, die Liebe in sämtlichen Spielarten empfängt und verteilt, die Menschen ins Jenseits und Menschen ins Diesseits befördert — daß solch ein Geschöpf aus Celluloid ist, aus gelbem, glattem, klapperndem Zelluloid. Der alte Wedekind fand die rechten Worte, die rechten Handlungen, um sein Ethos durch traurige und lustige Harlekine zu verkünden und diesen Harlekinen selber noch eine rechtschaffene Puppentheaterexistenz zu bereiten. Der neue Wedekind . . .

Er will bekennen, was er nie bekannt, und stammelt nur wie unter einer Peitsche, was er jederzeit bekannt. Man hat den peinigenden Eindruck eines Sprechautomaten, dessen Mechanismus entzwei ist, und der ohne Punkt und Komma immer wieder, immer wieder seine Walze abschnurrt. Irgendetwas ist in Wedekind entzweigegangen. Da es schwer fällt, ihn der intellektuellen Unredlichkeit zu bezichtigen, kann ich wenigstens mir nicht anders die unbestreitbare Tatsache erklären, daß der Hauptteil dieses ‚modernen Mysteriums' Geschwafel, barer Nonsens, die abgeschmackteste Vergeudung unsrer Zeit ist. Kunst braucht nicht verstandesmäßig

deutbar zu sein. Aber sie darf auch nicht zur Travestie ihrer selbst werden und vielleicht damit ihre Zusammenhangslosigkeit entschuldigen wollen. Wenn man ein weltanklägerisches Geschluchz erhebt, so sollte der Anlaß nicht gar zu läppisch sein. Was sich hier abspielt, ist ein Stück aus dem Tollhaus, ohne die Schrecken und Gewalten des wahren Irrsinns. Alles ist halb, unecht, beängstigend. Wo dieser Feind der Gesellschaft das Publikum beschimpft, biedert er sich ihm an. Wo dieser Moralist eine Atmosphäre der Laszivität entstehen lassen will, mißlingt sie ihm so, daß er in den Verdacht gerät, selber zu zoten. Und nachdem man sechs Bilder lang nicht aus der Furcht herausgekommen ist, daß dieses Spektakel Einen zwingen wird, so schnell wie möglich in eine Revision des Falls Wedekind einzutreten, atmet man beim siebenten und achten Bild auf, weil plötzlich Vernunft im künstlerischen Sinne wieder zu sprechen anfängt, weil der glückliche Liebhaber Veit Kunz mit Franziska ein lyrischinniges Zwiegespräch, der unglücklich gewordene, der Franziska dem stiernackigen Kulissenreißer verfallen sieht, mit ihrem alten Jugendprotektor Hohenkemnath in Schwermut und Ekel und bitterm Gelächter ein tragiburlesk züngelndes und zündelndes Doppeleinzelgespräch zu führen hat, wie sie in ‚Frühlingserwachen' nicht schöner, nicht genialischer vorkommen. Erst der reine Hauch einer Sternennacht, darauf der Schwefelgeruch zweier Lebensbankrotteure. Sollte wirklich Wedekind nicht selber merken, daß diese beiden Szenen von den sieben andern durch Welten geschieden sind? Es wäre tief traurig. Denn dann braucht nur das nächste Mal die Inspiration ganz auszusetzen, und die Hunds- und Schweineköpfe, die Rohrdommels und Schlammgrundels sind ungestört von jedem dichterischen Einfall unter sich.

Dann aber verlasse sich der Dramatiker nicht wieder auf seine Regiekunst. Dann rufe er Reinhardt, der ja auch den schlechtesten Wedekind aufführen wird, nachdem er diesen schlechten aufgeführt hat, und Schwächen zu verhängen, Mattheiten zu befeuern, Bleichsüchtigkeiten zu durchbluten

weiß. Der beste Beweis für die Hoffnungslosigkeit des Werkes als Totalität: der Schauspieler Wedekind, der für sich selber bisher stets gesiegt hat — nicht einmal er fesselte. Frau Wedekind war immerhin ein wunderschönes lebendes Bild. Der Mann unterließ nichts, um seine unschauspielerischen Gaben zur Geltung zu bringen. Er hob, wie gewöhnlich, sein volles Herz auf die Zunge. Aber was er hier zu sprechen hat, ist fast durchweg, eben bis auf jene zwei Szenen, wertlos und verstimmte in seiner Leerheit umso mehr, je heftiger sich der Stellvertreter und Doppelgänger des Autors bemühte, es für kostbar auszugeben. Auszugeben? Die Kammerspiele werden täglich gestürmt, ‚Franziska' ist eine Herrlichkeit, und Frank Wedekind lacht uns alle aus.

DAS VIERTE GEBOT

Das ist jetzt dreißig und ein paar Jahre länger her. Auf der deutschen Bühne beherrschte Moser das Lustspiel-Repertoire, Dumas das Schauspiel-Repertoire, Wilbrandt das Trauerspiel-Repertoire. Die kompakte Majorität, die im Theater, und anderswo, gutes und schlechtes Wetter macht, schien für alle echte Dichtung verloren. Sie lebte, wie man dichtete — in fröhlichem Optimismus; oder dichtete man, wie sie lebte? Kein Zweifel, daß hier eine Wechselwirkung stattfand. Die berlinischen Backfische und jungen Frauen nahmen aus Lindaus Stücken, die das sogenannte Leben abmalten, den Mut, dieses Leben immer lebensunähnlicher, immer fragwürdiger, immer seichter zu führen und zu gestalten. War dies ein Boden für die wahrhafte Kunst, die anklägerisch vom Norden, lachend vom Süden kam — für Ibsen und Anzengruber? Nein und ja. Die Menge war denkbar unbedürftig, einen Wechsel in ihrer Unterhaltung eintreten zu sehen. Aber eine Minderheit hielt es nicht mehr aus. Sie war angeödet von diesen modischen Spiegelfechtereien, angewidert von dieser süßlichen Verlogenheit und empfand nachgrade als eine sittliche Gefahr, daß das geeinte, mächtig aufblühende

Deutschland sich von Franzosen und Französlingen über den Ernst der Zeit, über die Forderungen der Zukunft wegtäuschen ließ. Man schlug Lärm und auf den Plunder los, daß der Staub und die Fetzen flogen. Man trat kritische Waffengänge an. Man wußte, wogegen man kämpfte, und wußte sogar, wofür man kämpfte. Für Ibsen und Anzengruber — für sie in eigener Person und für sie als Sinnbilder und Repräsentanten.

Ibsen ist in Berlin durchgesetzt worden. Aber das ist ein zu weiches, ein unrichtiges Wort. Heute, wo er kaum noch gespielt wird, erkennt man, daß Brahm ihn den Leuten aufgezwungen, eingehämmert, eingebläut hat. Sie wollten ihn nicht; aber sie mußten, weil eine Energie wie Brahm wollte. Es sieht wirklich so aus, als ob mit dieser Energie auch Ibsens Wirkung erloschen sei; und man mag fragen, ob Brahm sich dann nicht schmählich verschwendet hat. Doch wohl nicht. Die Anstrengungen, die das Publikum gemacht hat, um Ibsens strenge Folgerichtigkeit zu verstehen und zu fühlen, kann nicht ganz umsonst gewesen sein. Sie wird andern Dichtern zugute kommen. Für Anzengruber freilich scheint es zu spät. Als er, damals, vor dreißig Jahren, in Norddeutschland bekannt wurde oder bekannt gemacht werden sollte, da predigte die berliner Kritik, soweit sie nicht verknöchert und neidisch war, also nicht Frenzel, Lindau und Blumenthal, sondern Mauthner, Hart, Brahm und Schlenther hieß, wie mit Engelszungen: Was wünscht ihr euch mehr? Hier ist alles, was das Drama der Zeit gebraucht: tolle Lustigkeit, die immer Poesie bleibt und der Tragik nicht aus dem Wege geht; eine Tragik, die in die Abgründe des menschlichen Daseins hinabblickt; Kampf gegen die herrschenden Mächte, gegen Heuchelei und Aberglauben; Kampf für die Freiheit des Gewissens und der Persönlichkeit. Was wünscht ihr euch mehr? Von dem Volk, in dem diese Kämpfe sich abspielen, zeigt Anzengruber nicht bloß äußere Gewohnheiten, sondern ‚Sitten‘, das heißt: das innere Leben eines Menschenschlags und seiner Angehörigen. Dies sind — was

wünscht ihr euch mehr? — nicht in der Komödie lustige, in der Tragödie traurige Typen, sondern dies sind hier wie dort in Leid lachende und in Freude weinende Individuen. Aus ihrem Charakter entspringt ihre Tat, aus der Tat die Schuld, aus der Schuld die Sühne. Eine bessere Dramatik hat Deutschland seit Hebbel nicht hervorgebracht. Was wünscht ihr euch mehr?

Sie wünschten sich viel weniger. Sie widerstanden der humoristischen Heilkraft des ‚G'wissenswurms' und der ‚Kreuzelschreiber'. Von den Franzosen her waren sie an einen Esprit gewöhnt, gegen den alle Treffsicherheit von Anzengrubers blitzendem Dialog, das ganze Geranke seiner stachligen Einfälle nichts ausrichtete; von den paradoxen Thesen der Salonraisonneure wurden die klassischen Sentenzen seiner Dorfraisonneure verdunkelt. Den Lebensreichtum dieser Schöpfungen verspürte man so unzulänglich, daß nur das hochsinnig-konventionelle Theaterstück von der Überzeugungstreue des Pfarrers von Kirchfeld einen nennenswerten Erfolg haben konnte. Als auf der Freien Bühne das ‚Vierte Gebot' unmittelbar zündete, glaubte man sich an einer Wende. Man vergaß, daß es ja doch ein Publikum begeistert hatte, das nicht erst für Anzengruber erzogen zu werden brauchte — kein Publikum, sondern eine Gemeinde. Das Publikum hielt sich abseits. Wie um 1880, so um 1890; wie um 1900, so um 1910. Aber um 1910 ist Anzengruber garnicht mehr in Berlin gespielt worden. Tatsächlich hat man es aufgegeben. Die Aufführung des ‚Vierten Gebots', die jetzt im Theater der Königgrätzerstraße zu sehen war und zum Teil sich sehen lassen konnte, ist ein vereinzelter Nachzügler und wird durch ihre geringe Anziehungskraft die Heiden unter den Theaterdirektoren nicht davon überzeugen, daß das Heil bei Anzengruber zu finden sei.

Die Schuld liegt auch im ‚Vierten Gebot'. Es wäre kein Unglück, daß es Vorstadtvolksstückelemente enthält; aber sie nehmen in dieser Kleinbürgertragödie genau so viel Raum ein wie die künstlerischen Elemente. Die erlernbare Technik

hat Anzengruber garnicht gekümmert. Es ist müßig, zu fragen, ob ihm die angeborene Lässigkeit des Oesterreichers nicht die Energie oder die Mühsal des Broterwerbs nicht die Zeit dazu gelassen hat. Die Tatsache genügt, daß dieses Volksstück alle Fehler seiner Gattung und nicht bloß seiner Gattung aufweist. Wenn eine von den Personen des Stücks etwas erfahren soll, verbirgt sie sich hinter Tür oder Busch und lauscht. Wenn eine andre nötig gebraucht wird, muß sie ihre Zigarrenspitze auf dem Klavier haben liegen lassen, oder kommt selbst ohne solche ‚Motivierung' auf die Bühne. Wo die Handlung von selbst nicht weiter geht, stellt eine Intrige zur rechten Zeit sich ein. Alte Briefe werden entdeckt, Geheimfächer werden erbrochen. Eine Figur wie der liebende Klavierlehrer sucht an Schablonenhaftigkeit ihresgleichen. Manchem Aktschluß ist der lauteste Effekt der liebste. Jemand tritt auf und hält unvermittelt eine papierene Rede, nicht: weil er dem Partner, sondern: weil der Dichter dem Zuschauer dies oder jenes mitzuteilen hat. Oder die Rede wird ganz ohne Partner gehalten, als hätte kein Brahm die Monologe verboten, und die klügsten und schönsten Sentenzen hängen den Leuten zum Munde heraus, als hätte kein Schlenther die indirekte Charakteristik befohlen. Es zeugt nicht von Snobismus, das alles heut nur noch mit Mühe zu ertragen. Dramatische Technik ist kein leerer Wahn.

Aber freilich: die dichterische Genialität Ludwig Anzengrubers erst recht nicht. Es heißt nur Worte aneinanderreihen, wenn man von der Schärfe dieses psychologischen Blicks, von der greifbaren Lebendigkeit und Wahrheitsstrenge dieser Charakteristik spricht. Anzengrubers Ethos muß heran: daß er dieses Bild vom Niedergang seiner Vaterstadt mit seinem Herzblut gemalt hat; daß er so tief verstehend und verzeihend im Verbrecher den Menschen aufweist. Was muß Einer erlebt und gesehen haben, bis es ihn trieb, die ursprünglichste, sicherste und schönste menschliche Beziehung, die Beziehung von Mutter und Kind, satirisch aufzulösen, in eine Beziehung

von Großmutter und Enkel zu verwandeln! Das sind die Dinge, die jenseits der Tendenz an die Seele greifen. Die Tendenz ist ja billig, ist fast trivial. Ob jedes Elternpaar beanspruchen kann, von seinen Kindern geehrt zu werden, das mag in Zeiten des Kadavergehorsams, der Leibeigenschaft eine bange Frage gewesen sein. Nicht darin bewährt sich Anzengrubers Kühnheit, daß er solche Fragen aufwirft und scheinbar gegen die Bibel beantwortet, sondern in Situationen und Szenen, wie sie die letzten drei Bilder bringen: wenn im letzten Bild der gelieferte Mörder aus den Fiebern der Todesangst in den tollsten Galgenhumor überspringt, um die erschreckte Großmutter zu trösten; wenn im vorletzten Bild erst das Häuflein Schalanter-Unglück aufzieht und dann die zurückgebliebene Josefa sich von der Frau Stolzenthaler mit den Worten aufrichten lassen muß: „Ob an Einen oder an Mehrere, wir sind ja doch zwei Verkaufte"; wenn ein Bild zuvor in einem schaurig raschen Tempo das Verhängnis heranstürmt. Da erstrahlt in voller Pracht das naturgewaltige Temperament des geborenen Dramatikers, dessen Amt es weit weniger ist, Szenen regelrecht an einander zu kitten, als die Situationen zu finden und zu gestalten, die ringende Menschenseelen in ihrer ganzen Tiefe beleuchten können.

Menschenseelen! Familie Schalanter atmet. Man möchte in dies volle Menschenleben, das aus dem vollen Menschenleben geholt ist, mit beiden Händen hineingreifen, und ist sicher, daß man das Fleisch würde knirschen hören. Hier ist Überschuß. So viel, daß eine ganze Volksschicht, so viel, daß das Wienertum selber mit allen seinen Gefahren leibhaftig wird. Der ehrenfesten Vergangenheit des wiener Handwerks hatte der neue Geist mit seinem ruchlosen Optimismus, seinem dünkelhaften Drang zur Feschheit nur zu erfolgreich Abbruch getan. Diesen Zersetzungsprozeß gibt Anzengrubers Drama. Der Dichter wird zum Bußprediger. Und wo ihm das Herz schwillt vor Mitleid mit den Mühseligen und Beladenen, an deren Jugend gefrevelt worden ist — da wird er so machtvoll, daß er garnicht ein paar Parallelfälle nötig

hätte, um einen mit dem andern zu heben und zu unterstreichen: da genügt ein einziger Fall in seiner Sprache der Natur, und wir beugen uns ihm in Ehrfurcht und Erschütterung. Man hat versucht, dramatische Kunstwerke früherer Jahrhunderte in Klumpen zu schlagen, um die Teile zu retten, die noch Gegenwartswert haben. Es gelingt nur da, wo der moderne Zertrümmerer die aufbauende Kraft des alten Dichters hat. Nach hundert Jahren sollte ein Oesterreicher, der Anzengruber congenial wäre, vom ‚Vierten Gebot' fast alles weghacken, was nicht Familie Schalanter heißt, und diese in eine dramatische Handlung stellen: das Stück müßte unsterblich sein.

STRINDBERG UND IBSEN

Strindberg und Ibsen — diese beiden Namen über einem Berliner-Theater-Wochen-Bericht: das wäre vor zwanzig Jahren Grund genug gewesen, die geistige Struktur einer Epoche bloßzulegen, ideale ethische Forderungen aufzustellen, zum mindesten aesthetische Zusammenhänge zu knüpfen. Denn damals hätte diese beiden Namen nicht, wie heute, der pure Zufall zusammengeworfen. Damals wurde um Strindberg und Ibsen gekämpft, und das mit einer Wut, wie man sie seitdem in literarischen Kämpfen bei uns nicht mehr kennen gelernt hat. Anno 1890 wird die zweite Spielzeit der berliner Freien Bühne mit Strindbergs ‚Vater' eröffnet, nachdem ein Jahr vorher die erste Spielzeit mit Ibsens ‚Gespenstern' eröffnet worden war. Strindberg macht einen beklemmendern, peinlichern, aber nicht annähernd so tiefen Eindruck wie Ibsen, zu dem er sofort in einen Gegensatz gebracht wird. Kein Wunder. Ibsen hat das Weib gegen den Mann in Schutz genommen. Strindberg steht auf der Seite des Mannes und lehrt in immer neuen Wendungen, daß das Weib der Fluch der Menschheit sei. Sein Problem ist groß und die Feinheit der Dialektik bewundernswert. Aber zweierlei verhindert den Erfolg. Die literarische Revolution in Deutschland will vor

allem andern erreichen, daß auf der Bühne nicht mehr doziert, sondern gestaltet, rund und voll und lebendig gestaltet wird — und Strindbergs Thekla spricht nicht wie die Verbrecherin, sondern wie ein Kommentar des Dichters. Zweitens, und das ist noch entscheidender: dieser Dichter verdirbt es von vornherein mit den Elementen, die, bei uns wenigstens, alle künstlerischen Erfolge machen: mit den Frauen. Sie protestieren leidenschaftlich. Und während Ibsen durch die Freie Bühne so vollständig durchgesetzt wird, daß sich ohne Zögern die Privattheater, auch die literarisch reaktionärsten, seiner bemächtigen; so vollständig, daß sogar das berliner Hoftheater die Uraufführung der ‚Frau vom Meere' wagt; so vollständig, daß ein Rückschlag gegen seine Geltung in Deutschland nicht ausbleiben konnte und bereits eingetreten ist: währenddessen mußte Strindberg sterben, um, wenn man so sagen darf, zu erleben, daß nach seiner dramatischen Logik seine dramatische Lyrik, nach seinen Uhrwerken seine Kunstwerke, nach seinen Kommentaren zu sich selber er selber — noch nicht durchdrang, aber immerhin auf den Weg gelangte.

*

Gleichwohl ist es ganz unabhängig von dieser Entwicklung, daß unser Königliches Schauspielhaus den Einfall gehabt hat, sich an der Traumdichtung ‚Schwanenweiß' zu versuchen. Denn das ist von einem Strindberg, gegen den die sanfteste Comtesse, das zwölfjährige Töchterchen der preußischsten Hofdame nichts einwenden wird, eine Arbeit, die sogar der fanatische Übersetzer Schering „weniger bedeutend" nennt. Aber ganz so schlimm kommt es dann doch nicht. Man denkt an den ‚Blauen Vogel', weil Strindberg selber für seine Traumdichtung den Einfluß von Maeterlinck zugegeben hat — und ‚Schwanenweiß' wird schön durch alles, was es von jenem Märchenspiel unterscheidet. Hier ist nichts von bläßlicher Allegorik; es sei denn in Nebenmomenten. Man sieht, wie zwei blutjunge Menschen durch ihre gläubige Liebe das Leben und den Tod besiegen. Was sie tun, spricht zuerst für sich und

zuzweit für die ‚Macht der Liebe' — nicht, daß das Evangelium der Liebe gepredigt und ein Beispiel dazu geliefert wird. Den Tieren, Pflanzen und Elementen sind Rollen zugewiesen, deren Märchenhaftigkeit ihre Grenzen hat. Da der große Realist sich offenbar nicht zutraut, ihnen das verborgene Seelchen aus dem faßbaren oder unfaßbaren Leibe holen zu können, so läßt er sie nur da sein, nicht reden. Lieber eine geringe als eine erkünstelte Zauberweltlichkeit. Kaum, daß nach guter alter Märchensitte ein Horn mit der Eigenschaft begabt ist, seinem Besitzer in höchster Gefahr Hülfe herbeizuschaffen. Sonst? Von einem Gärtner etwa, den Schwanenweiß für blau, ihr Prinz für grün erklärt, stellt sich heraus, daß diese Doppelfarbigkeit durchaus keine Hexerei, sondern ein Manöver des Mannes war, der als Vertreter des Dichters seine Freude dran hatte, das Liebespaar zu der ersten Strindbergschen Eheszene aufzureizen. So übersichtlich und begründet wirbelt es in diesem Wunderland. Alles hat seine Richtigkeit — aber vielleicht grade deshalb, da sichs ja um eine ‚Traumdichtung' handelt, seine Unrichtigkeit? Doch nicht. Wenn das Maß der Dinge der Mensch ist, so ist Maß und Mitte dieser dramatischen Dinge: Schwanenweiß mit ihrem Prinzen. Sie sind Kinder, in Tag und Traum. Sie fühlen wie Kinder, sie dalbern wie Kinder, sie handeln wie Kinder. Das ist die dichterische Schönheit des Werks. Seine dramatische Bewegung erhält es davon, daß die Kinder vor unsern Augen erwachen und erwachsen.

Warum ist trotzdem die Wirkung schwach? Was fehlt, ist nicht laut genug zu loben; Strindberg tut nichts, dessen wir uns für ihn zu schämen hätten. Aber was da ist, hat schließlich doch zu wenig Schlagkraft. Das wird verständlich. Strindberg sieht ein Mal das Leben rosenrot. Weil er eine Frau liebt und sich von ihr wiedergeliebt glaubt, erscheint ihm ‚die' Frau plötzlich nicht mehr als Satan. Er will sein ganzes Heimweh nach der Naivität, nach Unschuld des Gemüts, nach Güte, Einfachheit und Reinheit in ein Mädchenbildnis legen. Er will zeigen, was die Liebe vermag, selbst

über ihn vermag. Eins vermag sie jedenfalls nicht: stahlharte Dichtungen aus ihm herauszuhämmern, wie sie ihm in seinen kummervollen Zeiten entstehen. Sein riesenhaftes Unglück gestaltet er. Aus unartikuliertem Qualgestöhn und Haßgefauch und Wutgebrüll werden Totentänze von einer überschauernden Prägnanz des Rhythmus, aus Dissonanzen des Lebens Harmonien der Kunst. Der Daseinsstümper flüchtet in die Seligkeit, mit nichts als seinen armen Händen eine Ebenmäßigkeit für die Jahrhunderte zu formen. Der Bräutigam Strindberg aber, der besonnte, hat keine Zeit und keinen Trieb zur Kunstarbeit in seinem eigenen Sinne. Er schwätzt sich sein kleines Glück wie närrisch von der Leber herunter — das ist fast alles. O wüßt' er doch den Weg zurück, den lieben Weg zum Kinderland! Er sucht ihn, er geht ihn. Manchmal beschattet ihn zwar die Erinnerung an den pechschwarzen Höllenpfuhl seiner Mannesjahre und dessen tükkische, stachelbewehrte, raubtierische Bewohnerinnen. Aber er rettet sich und sie immer wieder schnell zu Rosenbäumen, Pfauen, Harfen, Misteln, Puppen, weißen Tauben und goldenen Wolken. Gut, daß er das als Mensch wenigstens einmal gehabt hat. Der Tote gilt uns nur noch als Künstler. Wir schmachten nach seinen Bitternissen.

Die wir freilich nicht im Königlichen Schauspielhaus zu finden gedenken. Näher als bis zu ‚Schwanenweiß' darf es sich kaum an Strindberg herantrauen; und das ist von Wieselchen und dem Austauschleutnant her immerhin eine tüchtige Strecke. Hoffentlich wird sie nie wieder völlig zurückgeschritten. Aber was nützt alle Aufbesserung des Repertoires, wenn man eine Traumdichtung ebenso gewichtig über die Bretter trampeln läßt wie die ‚Bluthochzeit'! Strindberg ist hier behaglich — aber immer graziös; er ist hier künstlerisch durchaus unscharf — aber voll Zartheit; er ist hier nicht Nerv genug — aber er ist erst recht kein Fett. Da war schon falsch, die ganze große Bühne auszunutzen. Bis ein Zug von einer Seite zur andern, bis gespensternde Mütter eine lange Treppe hinunter- und hinaufgelangten, war mehr

Zeit verbraucht, als der Zuhörer an ein untiefsinniges Kinderspiel für die Weihnachtsferien, und gar an seine Gesprächspausen, wenden will und muß. Dazu kam eine stimmungmordende Fehlbesetzung: die rundliche, bürgerliche, gutartige Butze als böses Prinzip, als peitschenschwingende Stiefmutter. Das war lächerlich und war unnötig, denn den Schlußmoment der Gerührtheit hätte die härtere Poppe auch getroffen. Die Andern standen gesteift und mit Goldschnitt herum und hatten, wie ihr Regisseur, vergessen, daß ein Märchen nicht ‚märchenhaft' gespielt werden darf. Herr Clewing, allen weit voraus an Vielverwendbarkeit, sang tremolierend, kalt und siegessicher einen Zuckerknaben. Die Einzige, die nichts als ein Mensch sein wollte und eben dadurch märchenhaft erschien: Helene Thimig. Aber das Hoftheater soll nicht glauben, daß es die stärkste Schauspielerin, die sichs seit fünfundzwanzig Jahren entdeckt hat, genügend beschäftigt, wenn es ihr ‚Titelrollen' gibt. Für ihre Zukunft ist wichtig, daß es Aufgaben sind, schwere, tiefe und reiche Aufgaben — nicht Puppenmütterchen und Märchenprinzenliebchen, die ein Talent von diesem Rang sich aus dem Ärmel schüttelt.

*

Nach einem falschen Strindberg ein Werk von Ibsen, worin, wie in einem Urschlamm, alle Keime künftiger Ideen und Gestalten ruhen. Brahm war nicht für Urschlamm, sondern für faßliche Gebilde. Ihm stand Hjalmar Ekdal näher als Peer Gynt, der nebenbei auch den Hjalmar Ekdal enthält, aber vermöge seiner Vielfältigkeit formlos, bis zur Undeutlichkeit formlos geraten ist. Brahm zog sein Publikum, soweit das Geschäft erlaubte, von der Unwahrheit zur Wahrheit, die für ihn bereits durch jeden Überschwang in Frage gestellt wurde. Zur Größe, zu Phantasie und Stil zog ers nicht. Da hieße es freilich Brahm vollenden, wenn man genau dort einsetzte, wo er aufgehört hat. Barnowsky wagts; und vielleicht grade, weil er sich bisher fast nur mit Kleinigkeiten abgegeben hat. Er geht aufs Ganze. Er überwindet

Brahm und tritt mit Reinhardt in die Schranken. Er traut sich gleich am ersten Tage den ‚Peer Gynt' zu. Den lieb ich, der Unmögliches begehrt.

Aber Barnowsky darf sich nach seiner Vergangenheit verbitten, daß ihm durch Hochachtungsbezeugungen vor seinem Fleiß verschleiert wird, wie wenig dieser Fleiß genützt hat. Also heraus mit der vollen Wahrheit: daß durch allen Fleiß nichts zustande gekommen ist als die langwierige, schwunglose, eintönige Abwicklung von Fetzen einer vielfarbigen und vieldeutigen Dichtung, die der Regisseur nicht verstanden hatte und deshalb auch dem Publikum nicht verständlich machen konnte. Das braucht sich um die Fülle von literarischen Beziehungen, um Ibsens Kritik und Negation einer voraufgegangenen Weltanschauung, um seine Satire auf Norwegen, um hundert bis tausend Tagesanspielungen ganz und gar nicht zu kümmern. Denn Peer Gynt ist ein ewiger Typus, wie Faust, wie Hamlet, wie Don Juan: das Opfer der eigenen entfesselten Phantasie, der Originalheld der Lüge und der tragische Komödiant der Wahrheit. Wirklich, ein Hjalmar Ekdal in Fresko nebst andern Figuren Ibsens im Ei oder in der Umkehrung. Nicht faßbar, weil er nicht wurzelt, sondern in und aus Selbsttäuschung, Traum, Spuk, Halluzination und Autosuggestion lebt, aber eben nicht leben kann. Der auf der wilden Jagd nach seinem Ich es vertut und zersplittert und darum nie findet. Die schrullenhafteste Zwitterseele: Prahlhans und Raufbold und Dichter, Tagdieb und Mädchenräuber und voll unbewußter und tatunkräftiger Sehnsucht nach der Einen, bei der sein ‚Kaisertum' wäre, wenn er mehr vom Kaiser als vom Troll, mehr vom Charakter als vom üppigsten Repräsentanten der Charakterlosigkeit hätte. Für so Einen ist der große Krumme — die stumpfe Welt, die verlogene Gesellschaft, die feige Selbstgenügsamkeit, eben alles, was der anschauliche Name sagt — nicht der Erbfeind, sondern der Feind und der Bruder. Sie bekämpfen einander und können einander doch nichts tun. Peer Gynt sieht für den großen Krummen stark aus, weil rechts und

links von ihm Frauen stehen, ist aber vor Gott schwach und arm, weil er sie stehen läßt, von ihnen weg ins Leere stürmt und zur Mutter erst zurückkehrt, als es mit ihr, zur Geliebten, als es mit ihm vorbei ist. Diese beiden Szenen sind dieses Menschheitsmärchens menschlichste und märchenhafteste Höhepunkte. Bis zu ihnen, zwischen ihnen läuft der Weg von Peer Gynts Schicksal und Dasein als eine grade Linie, von der die mannigfachsten Abzweigungen in die Kunterbuntheit, in den Nebel der Phantastik, in die romantische Ironie und die wesenlose Allegorie führen. Die Aufgabe ist: zunächst einmal die grade Linie klar und scharf nachzuziehen, dann aber von den Seitensprüngen so viele mitzumachen, wie die physischen Kräfte der Schauspieler und der Zuschauer erlauben. Wenn das geschieht, muß ein deutliches Bild des Stückes entstehen. Es ist das Todesurteil über Barnowskys Aufführung, daß Keiner, der das Buch nicht kannte, Ibsens dichterische Absichten erfassen — was denn! daß dieser ungebildete Theaterbesucher, mit dem einzig zu rechnen ist, überhaupt nicht ersehen konnte, was eigentlich vorgeht, was im gröbsten Verstande passiert. Die Bühne um eine Dimension ärmer als das Buch, statt reicher: da wird die Wohltat des Theaters Plage und die Vernunft dieser ergänzenden, belebenden und beseelenden Kunst der bare Unsinn.

Es war schon grundfalsch, Griegs Musik, die Ibsen nicht unebenbürtig ist, aber nicht überall zu ihm paßt, vollständig und von einem reichlichen und sichtbaren Orchester spielen zu lassen. Was die Stimmung gehoben hätte, wenn es auf ein paar Töne beschränkt und im Hinter- und Nebengrund gehalten worden wäre, das zerstörte sie als Selbstzweck und im Vordergrund immer wieder. Dieses Mißverständnis ging durch die Aufführung. Gewiß soll man großen Schauspielern im Interesse eines Ganzen die kleinste Rolle zumuten. Aber für eine winzige Episode Frau Durieux aufbieten und nicht etwa als Schauspielerin, sondern als singende Tänzerin aufbieten, heißt: den Blick von der Hauptsache ablenken; und gar dieser kleinen Sensation zuliebe der Vision der harren-

den Solveig den Raum schmälern, heißt: dem Interesse des Ganzen nicht dienen, sondern zuwiderhandeln. An wie vielen Stellen Barnowsky das getan hat — das aufzuzählen, wäre ungerecht und unlohnend. Er sehe sich selber etwa die Hochzeitsszene an, und er wird zugeben, daß sie steifer, unübersichtlicher, irreführender garnicht geraten konnte. Norwegen hatte keine Leuchtkraft, hatte nicht jenen Zwielichtglanz der Mitternachtssonne, der schwere Sommertagsträume gebiert, Fjelde für das Auge in Sümpfe verwandelt und Peer Gynts wunderlich Wesen klimatisch erklärt. Es fehlte an der Einbildungskraft, die aus der Audienz bei dem Dovre-Alten einen Albdruck, aus dem Knopfgießer einen Mephisto gemacht hätte. Es fehlte an der Souveränität, aus dem Capriccio des vierten Akts die Momente herauszuschlagen und zusammenzuballen, die nötig sind, um von Peer Gynts Jugend zu seinem Alter überzuleiten. Es fehlte der Nerv für die Großartigkeit der Szene, wo den alten Mann seine ungedachten Gedanken, seine ungeweinten Tränen und seine ungetanen Werke vorwurfsvoll und traurig umschweben. Um es nach alledem sehr hart, aber ganz wahr auszudrücken: die Vorstellung wirkte ebenso ledern wie ungebildet. Und es war, schließlich, gar nicht Peer Gynt. Der Schauspieler Friedrich Kayßler kann machen, was er will: man glaubt einfach nicht, daß eine Figur, die er gibt, schwindelt. Kayßler ist auf schmucklose Wahrheit gestellt, Peer Gynt auf die phantastische Lüge. Peer Gynt hat vom Mütterchen die Frohnatur, Kayßler muß sie sich abzwingen. Wie weit ihm das gelang, war erstaunlich. Die espritvolle Leichtigkeit des weltumfahrenden Hochstaplers hätte man ihm kaum zugetraut. Trotzdem: auch diese Szenen des vierten Akts mit ihrem ausgebleichten Mummenschanz verpufften und werden wahrscheinlich in jeder Aufführung verpuffen. Am Schluß würde es den Eindruck vergrößern, wenn Kayßlers Peer Gynt sich von der Einsicht in die grauenhafte Zwecklosigkeit seines Lebens nicht Schmerzensschreie, sondern tiefe Seufzer entlocken ließe. Dies grauenhaft zwecklose Leben

selber hatte er uns nicht vorgelebt. Was Einem nahe ging, waren einzig die paar strahlenden Unvergänglichkeiten des Werks: Aases Tod und Solveigs Leben, wofür überdies eine farbenfrohe und erbarmungslos aufrichtige Charakteristikerin wie Ilka Grüning und ein Mensch wie Lina Lossen eintraten. Immer finden Ibsens Männer ihren Reichtum in Ibsens Frauen.

*

Strindbergs Männer verarmen an Strindbergs Frauen. Aber mein Herz gehört heute ihm. Durch Jahrzehnte haben unsre Bühnenleiter gesehen, wie leicht es ist, für Ibsens romantische Frauenverehrung, wie schwer, für Strindbergs unerbittliche, unbestechliche Frauenkritik in unsrer weiblichen und verweibischten Zeit ein Publikum zu finden. Strindbergs Stellung in Deutschland wird sich wahrscheinlich erst dann verbessern, wenn ein Theaterdirektor mit der Zielbewußtheit und Zähigkeit, die Brahm für Ibsen gehabt hat, für Strindberg eintritt, wenn er ihm mit Gewalt und List und glaubender Liebe zum Durchbruch, zum Siege verhilft. Ola Hansson hat einmal gesagt: „Ibsen ist lauter simplifizierter Zusammenhang, Strindberg lauter fruchtbares Chaos." Das wird richtig, sobald man es einschränkt und genauer bestimmt. Der Ibsen von ‚Kaiser und Galiläer', von ‚Brand' und ‚Peer Gynt' war fruchtbares Chaos — der Rest ist simplifizierter Zusammenhang. Der Strindberg von ‚Vater', ‚Fräulein Julie' und ‚Gläubiger' war simplifizierter Zusammenhang — der Rest (etwas wie ‚Schwanenweiß' rechnet überhaupt nicht) ist fruchtbares Chaos. Dieser Rest ist enorm, ist erst der eigentliche Strindberg. Diese gewaltige dichterische Potenz könnte dieselben Welten, die sie für die Literatur schon geboren hat, gewissermaßen noch einmal für unsre Bühne gebären, wenn der mächtige Theatermann über sie käme, der ihr gewachsen wäre und sie bewältigte.

AUERNHEIMER UND SCHILLER

Aber zwischen Auernheimer und Schiller soll keine Brücke geschlagen werden. Schließlich ist Auernheimer selber Einer. Ein denkbar anspruchsloser Sonntagsfeuilletonist, der über Nichts gehaltreicher plaudert als über Etwas, auch wochentags keinem Menschen wehtut und nur einmal im Jahr den Ehrgeiz hat, eine Anzahl Herrschaften wohlhabender Kreise so plaudern zu lassen, wie ihm selber der wiener Schnabel gewachsen ist. Das heißt dann: Lustspiel in drei Akten und könnte beinah von Oscar Blumenthal sein. Nach dessen bewährter Methode werden hundert Bonmots auf drei Akte verteilt und auf jeden zwei bis neun gute. Mit einem Schwank-Ende wird die Majorität gekapert, nachdem ein Komödien-Anfang sich um die Minorität bemüht hatte. In kühnen Metaphern wird eine libertinistische Weltanschauung versprüht, deren frivoler Wortlaut durch die philiströse Handlungsweise der Verkünder um seine Schrecken gebracht wird. ‚Das Paar nach der Mode' tut zweieinhalb Akte lang so, als wäre es wirklich eins; zuletzt aber ist es eins nach der ältesten Mode, wo man sich liebte, ganz einfach und richtig liebte. Die Bürger Neuberlins jauchzen über Anfang und Ende gleichermaßen, denn sie sind ebenso: mit dem Maul die ärgsten Zyniker, verwegene Teufelskerle, nicht bloß unmoralisch, sondern Amoralisten von innigster Überzeugung; und im Grund ihres Herzens freundlich, friedlich, feige, salonfähig und allerschlimmstenfalls ein bißchen schnoddrig. Eins fehlt Auernheimer vorläufig zu seinen Gunsten: Sentimentalität. Er geht resolut auf den Erfolg; aber er ist zu geschmackvoll, um ihn mit Ranzigkeiten zu erkaufen. Das ist sein negativer Vorzug. Der positive Vorzug ist: die Dichtigkeit seines Witzes. Bei Stücken nämlich, die auf Witz gestellt sind, fragt sich nur, ob es Witz genug ist; und das ist es. Noch mehr: es könnte auch zuviel sein; und das ist es nicht. Meinhard und Bernauer mögen in ihrem ‚Komödienhaus' viele bessere Autoren aufführen; aber wir

werden dankbar sein, wenn sie nie einen schlechtern aufführen. Wie sie Auernheimer aufführen, verdient ein Lob für sich. Mit Otto Gebühr, dem besten Naturburschen, mit Eugen Burg, dem klügsten Dümmlingsdarsteller, mit Ludmilla Hell, der nettesten, zierlichsten, flinksten, kapriziösesten Naiven Berlins. Diese Direktorendioskuren haben auch in ihrem dritten Hause das gewohnte Glück. Was sie etwa noch an Ringen des Polykrates auf ihren Fingern haben, müßten sie jetzt doch ins Wasser werfen.

*

.... soll keine Brücke geschlagen werden. Die Sozietäre des Deutschen Künstlertheaters haben den ‚Wilhelm Tell' prachtvoll erneuert. Um diesen Erneuerungsversuch rauft man sich in Berlin mit der erfreulichsten Erbitterung. Ich will gleich sagen, daß ich entschlossen bin, hier einmal überhaupt keine Schattenseiten zu bemerken. Es muß ein Ausgleich geschaffen werden. Wo sich andre das Recht nehmen, über allerlei kleinen unvermeidlichen Übertreibungen einer prinzipiell gemeinten Vorstellung ihren flammenden Zug von Wahrhaftigkeit zu übersehen, nehme ich mir das Recht, weiter nichts als ihn zu sehen. Die Überraschung ist dabei nicht, daß Einer Schillers Drama als eine Dichtung von heute empfindet, sondern, daß Einer außer Reinhardt imstande ist, diese Empfindung auf die Bühne und von der Bühne herab auf uns zu übertragen. Am dritten Abend — wer nicht muß, sollte nie in eine Premiere gehen — steht man Schlag Mitternacht auf und hat keinen Einwand gegen die Aufführung, als daß sie nicht länger dauert. Man ist vielleicht so frisch, weil so viel weggefallen ist; aber was blieb, ist so durchwärmt und durchseelt worden, daß man den Rest am liebsten auch noch hörte. Dies wäre die Probe darauf, ob nicht am Ende nur frühere schlechte Aufführungen schuld sind, daß dieser Rest dem Realisten Hauptmann sentimental, schwülstig und dramatisch unnotwendig geklungen hat. Ich glaube es nicht. Für

mich bedarfs keiner Probe. Ich wate unbedenklich mit Hauptmann durch das Blut aller Verse, die er niedergemetzelt hat, weil ihm dies Blut zu dünn war. Er wäre zu tadeln, wenn er irgendwo den Charakteristiker Schiller getroffen hätte. Er hat nur den Rhetoriker Schiller getroffen, und darum ist er zu loben. Bloßer Klang ist ihm nie Wohlklang, sondern immer Mißklang. Wo Schiller Gefühle pathetisch steigert, erlaubt sich Hauptmann, sie auf ein menschliches Maß zurückzuführen, und darf und kann es, weil diese Gefühle selbst bei Schiller echter sind als ihr Ausdruck. Aber es ist nicht wahr, daß dieser Hauptmann den Schiller verdrängt hat. Dazu ist Schiller doch wohl zu stark. Zum zweiten Mal: Wo er schönredet, wird ihm hier allerdings der Mund verboten. Aber wo er liebt und haßt, wo er wettert und weint, wo er glüht und flammt, wo menschliche Töne aus menschlicher Natur brechen: da wird ihm sein volles Recht. In einem Stück, dem man nachgesagt hat, daß es aus lauter Sentenzen bestehe, die sich beliebig vertauschen ließen, sucht ein Kenner der Menschenseele nach psychologischen Motiven und findet eins nach dem andern. Er bringt sie ans Licht, indem er einfach wegstreicht, was sie verschüttet und verdunkelt hat. Dieser geniale Dichter ist ein genialer Dramaturg.

Er ist auch ein genialer Regisseur. Ob die Schweiz so aussieht wie bei ihm, weiß ich nicht. Ob die Stilisierung, wenn es eine ist, reizvoller hätte ausfallen können, interessiert mich nicht. Innen — immer wieder: innen lebt die schaffende Gewalt. Hauptmann bewölkt den Himmel, aus dem der Blitz herniederfahren wird, so schwarz und dicht, daß er sich mir beklemmend auf die Brust legt. Lern' dieses Volk der Hirten kennen, Knabe! Man lernt es kennen (und lernt zugleich den Hauptmann kennen, den man immer kannte). Mannskerle von Fleisch und Blut, wetterfest, gebräunt, schwerfällig und so schamhaft, daß sie sich erst durch verlegenes Gelächter den Mut machen müssen, ihr Herz einander zu entdecken. Was ein Theatervollbart wie der andre

war, ist plötzlich interessantes Individuum und doch Teil jener Masse, die der Held eines einstmals phrasenhaften, jetzt aber durchaus bodenständigen Volksschauspiels ist. Hauptmann hat den ganzen Humor des häuslichen Idylls entdeckt: bei ihm spricht und spielt Tell mit Weib und Knaben so, daß die Luft von Herzlichkeit und Kindlichkeit schwirrt. Er hat überhaupt Luft in ein Stück gelassen, dessen Schauplatz bei Schiller die Schweiz ist, allein auf dem Theater bisher immer zwischen Kulissen und Versatzstücken gewesen ist. Plötzlich duftets an allen Ecken und Enden. Stüssi ist wirklich ein Flurschütz im grünen Jägergewand und Lodenhütchen, der Tellen zutraulich auf den Leib und uns aufs Zwerchfell rückt. Aber man spürt keine realistischen Einfälle, mit denen wenig getan wäre: man spürt eine große künstlerische Eingebung. Die Apfelschußszene funkelt in neuer Beleuchtung. Auf engstem Bühnenraum erreicht ein Extrakt des Wortlauts eine unvergleichlich tiefere Bewegtheit denn je. Es gibt keinen toten Punkt im Stück. Was toter Punkt hätte bleiben müssen, ist ja grade deshalb gestrichen. Was seit langem ‚Zitat‘ ist, tritt zurück. Was man nie gehört hat, ist auf einmal sinnreich und sinnlich. Was als Ausbruch an dieser bestimmten Stelle seinen legitimen Dienst zu leisten hat, wird in voller Stärke ‚gebracht‘. Denn so wenig wie der Dramaturg war der Regisseur Hauptmann darauf aus, Schillers Feuer zu dämpfen, was Brahm vor neunzehn Jahren zu seinem und Schillers Schaden getan hat. Wo es Grund hat, zu lodern, lodert es schon. Nur der Affekt und Effekt ohne Ursach ist diesem Wahrheitsfreund verhaßt.

Und was hat er aus Brahms Ensemble gemacht! Schienen das nicht kümmerliche Reste, mit denen kein naturalistisches Stück von sechs Personen mehr zu bewältigen war? Man erinnere sich etwa an ‚Glaube und Heimat‘, und vergleiche damit diesen ‚Wilhelm Tell‘. Man sei Zeuge, wie der blutjunge Herr Zeise-Gött als Melchthal beim Dreimännerschwur durch ein unterdrücktes Geschluchze heftiger ergreift, als ihm und andern durch die fulminanteste Absingung seiner

Parade-Arie möglich wäre. Man sehe Herrn Oscar Fuchs als kernhaft gütigen Walter Fürst und frage, wie ein solcher Schauspieler zehn Jahre lang im Schatten stehen durfte. Man bewundere Fräulein Sussins leidenschaftliche Stauffacherin. Man wende den Blick nicht von ihrem Stauffacher. Man ergötze sich an Reichers untheatralisch dünkelhaftem, garnicht bösewichtartigem, einfach hundeschnäuzig-schlechtem Geßler. Man staune über Tell. Die Figur hat ihre Tücken. Der starke Mann, der vor Geßler winselt wie ein Weib, das stolze Herz, das sich hinter dem Hollunderstrauch verbirgt — es ist nicht leicht, das zu vereinen. Herr Marr gibt diesen ‚Helden', mit bewegenden Tönen eines gemarterten Vaters, ungewöhnlich einprägsam als einen entschlossenen Gesellen mit buschig zusammengewachsenen Augenbrauen und jägerlich geschwärztem Gesicht, als einen gefährlichen Burschen, gefährlich in aller Unschuld durch seine Bärenhaftigkeit und eine Verträumtheit, die leicht zu Gewalttaten aufzuschrecken ist. Attinghausen heißt: Oscar Sauer. Verspottet mich nur: es war ein Abend des Glücks.

Die Hauptsache bleibt: Der alte Schiller lebt noch. Lebt wieder für alle, die sich wenig mehr aus ihm gemacht hatten. ‚Wilhelm Tell' war gewiß ein Zeugnis von der unerschütterlichen Freiheitsliebe, der gereiften Sprachkraft und der vollendeten Bühnenbeherrschung seines Schöpfers geblieben. Aber seien wir ehrlich: viel mehr auch nicht. Soweit ihn uns die Schule nicht verekelt hatte, verekelte ihn das Theater. Im Deutschen Künstlertheater, das gleich am ersten Abend so deutsch wie künstlerisch erschien, haben wir gelacht und geweint und in der Temperatur des Fiebers einer Fabel zugehört, die wir zum ersten Mal zu hören meinten. Die Sozietäre werden sich hoffentlich nicht einreden lassen, daß sie, um dies zu erreichen, irgendwie pietätlos vorgegangen sind. „Und wenn zu dir von Sohnespflicht, mein Sohn, dein alter Vater spricht: Gehorch ihm nicht, gehorch ihm nicht!" Und spricht zu euch von ‚Tradition' die ganze Wackelgreis-Legion: Glaubt keinen Ton, glaubt keinen

Ton! Wer leblos und kunstfremd und im garantierten Besitz der alleinseligmachenden Objektivität ist, wird dieses Recht auf Subjektivität nie anerkennen. Brahm hat sichs nicht erkämpfen können, weil seiner Respektlosigkeit vor geheiligten Traditionen seine Phantasie nicht gleichkam. On crée toujours le répertoire — so oft der rechte Regisseur über die alten Stücke kommt, sind sie wieder neu. Aber es muß eben auch der rechte Regisseur sein. Das war erst Reinhardt. Von Reinhardts Sieg hat der Regisseur Gerhart Hauptmann profitiert. Sein Weg, euer Weg ist der richtige. Ihr habt nicht bloß das Recht — ihr habt die Pflicht, mit euern Augen von heute zu sehen; und ihr habt ja auch gar keine andre Möglichkeit. Und hättet ihr sie selbst: Seht nicht aus Schiller das achtzehnte Jahrhundert heraus, sondern seht euch in Schiller hinein! Und schilt man euch: Lacht tapfer des Widerstands! Euer Brahm war am größten, da ihn die Pfeile der Botukuden durchlöcherten. Jetzt wird er im Himmel sich über euch freuen.

TORQUATO TASSO

Goethes Tasso ist nur jung zu denken. Wenn er davon träumt, sich wunderbar bekränzt im reinen Spiegel eines klaren Brunnens zu erblicken, so träumt er auch die Frage: Wer mag der Jüngling sein aus der vergangenen Zeit? Die Männer nennen ihn gar einen Knaben. Die Frauen bemuttern ihn wie ein Kind. Sein Verhältnis zu ihnen; Antonios Haltung gegen ihn; sein Zustand; was er unterläßt, und was er tut: alles wird fragwürdig und unglaubhaft, sobald ein reifer Mann hier handelt und erleidet. Matkowsky, mit einem charakterlosen hellbraunen Vollbart, wirkt wie ein Vierziger. Die Gunst der Leonoren soll dieser Tasso offenbar viel weniger seinem Geist und Genius als seiner Schönheit danken. Mit roten Tupfen auf den vollen Bäckchen und dunklen Schatten um die tiefen Augen ist er gradezu ein Schönling. Er sieht nicht aus, als ob er Nerven hätte. Jugend und Nerven-

adel sind für diesen Tasso Gebärden, die man spielen könnte. Was im Genie kindlich und weiblich ist, sucht er durch einen Ton zu treffen, der fast nie so, wie er müßte, sondern entweder kindisch oder weibisch klingt. Es ist keine kleine Qual, den großen, starken Mann süßlich flöten zu hören und verlegen=schämig die Hände ringen zu sehen. Matkowsky ist dem Tasso entwachsen, ohne ihm je gewachsen gewesen zu sein. Auch als seine Jugend echt war, wäre seine Zerrissenheit unecht gewesen. Denn das ist ja seine unzeitgemäße Bedeutung, daß er niemals zerrissen gewesen ist. Sein Wesen ist strahlende Ungebrochenheit, und es nimmt sich fast komisch aus, wenn er die umdüsterte Gebrochenheit der Tasso=Natur lediglich durch die gleichmäßig gesenkte und gedämpfte Stimme und einen unmotivierten Wechsel des Sprechtempos wiedergeben zu können glaubt. Matkowsky ist am größten auf der Höhe des Affekts revolutionärer Helden, und er ist am kleinsten in den krankhaften Stimmungen unheldischer Aesthetenseelen. Was ihn uns teuer und einzig macht, ist seine chaotische Glut, die zeugend=zerstörende Gewalt seiner Leidenschaft, eine Urkraft, die Feuer speit und Meere in den Himmel wirbelt. Das stille Dichterbild eines solchen Schauspielers, ob er sich auch noch so heiß und erfolgreich um die verstandesmäßige Bewältigung seiner Aufgabe bemüht, muß ein Zerrbild sein. Matkowsky ist für Monumentalitäten geschaffen und hängt sein ganzes Herz an Hamlet und an Tasso — sehnsuchtsvoller Hungerleider nach dem Unerreichlichen.

Er besitzt, ich mag wohl sagen, alles, was mir fehlt: das könnte Matkowsky auf Kainz, aber auch Kainz auf Matkowsky beziehen. Beim Tasso ist Matkowsky, alles in allem, schmerzlicher auf Kainzsche Elemente angewiesen; bei andern Rollen ist es umgekehrt. Aber selbst beim Tasso ist das, was Kainz schließlich zur Vollendung fehlt, ein stolzester Besitz Matkowskys: sein Gefühl und seine Naivität. Dieser Mangel macht, daß selbst Kainz, dessen katzenhaft geschmeidige Gestalt, dessen blanke, stählerne Stimme und

dessen dunkelglühende Augen nicht leicht altern werden, doch als Tasso nicht jung wirkt. Matkowsky ist von zu reifer Männlichkeit; Kainz hat in seiner überlegenen Kühle einen greisenhaften Zug. Er beweist auch hier wieder, daß er zwar, wie wenige, tief in den Geist einer Dichtung zu dringen, aber keine gradgewachsene Herzensempfindung schlicht und ergreifend zu äußern vermag. Kainz bereitet einen Augen-, Ohren- und Geistesschmaus. Er bezaubert nicht allein die Frauen durch die schmiegsamen Bewegungen des feinen Kopfs, der Hüften und des Handgelenks; durch die streichelnde Eleganz des Händespiels, die unerhörte Eindringlichkeit des drohenden oder deutenden Zeigefingers; durch die Anmut jeder seiner jähen Wendungen und Sprünge; durch den Charme des schmalen Mundes mit den leidvoll oder übermütig zuckenden Lippen. Sehenswert ist so etwas wie die weitausholende, dicht über dem Fußboden hinstreichende Handbewegung, womit dieser Tasso, im vierten Akt, Antonio zum Sitzen lädt; sehenswert der Ruck, womit er, nach Antonios Abgang, zugleich verachtend und befreit den trennenden Vorhang vor sein Dichterzimmer zieht: odi profanum vulgus et arceo. Nicht geringer als diese malerischen Reize der Kainzschen Begabung sind seine musikalischen Tugenden. Wenn er die Töne an den Gaumen preßt, um sie klirrend und flirrend wieder entweichen zu lassen, wenn er aus der Fistel unvermittelt in einen kräftigen Baß umkippt, wenn seine Zunge, mit sicherster Abwägung aller dynamischen Effekte, ein rapides Capriccio herunterspielt: dann werden Wirkungen erreicht, wie sie allen andern, auch den ausdruckvollsten, Menschenstimmen versagt sind. Das Gute ist, daß solche Übungen des Körpers und des Kehlkopfs selten Selbstzweck, sondern in der Regel die tauglichsten Mittel sind, um schwierige Situationen aufzuhellen, das Hin und Her schwankender Gemütsstimmungen abzuspiegeln und die ganze Not einer zusammengesetzten Seele bloßzulegen. Wenn Tasso sonst in der Qual des vierten Akts verstummt, gab Kainz ein Gott, mit anschaulich malenden

Gebärden, mit blitzartig wechselndem Gesichtsausdruck, mit kaum merklichen Vibrationen der Stimme zu sagen, wie er leide.

Ihm gab ein Gott, zu sagen, wie er leide. Das ist viel. Aber er gab ihm nicht zugleich, uns mitleiden zu machen. Das wäre mehr. Matkowsky ist kein Tasso und wird nie einer werden. Er hat den vierten Akt unzweifelhaft verstanden und kann ihn nur mit seiner gradlinig primitiven Technik nicht bewältigen. Aber am Ende dieses Aktes steht ein Monolog des Inhalts, daß sich ein armes Menschenkind auch von der letzten Hoffnung seines Herzens betrogen fühlt, und des Zwecks, uns durch den Jammer dieses Menschenkindes zu erschüttern. Hier wird die raffinierteste Technik zuschanden: Gefühl ist alles. Hier rührt Matkowsky zu Tränen, und Kainz hat seinen kältesten Moment. Hier nützen ihm alle Kapriolen seiner blendenden Feinkunst nichts: sie machen seine Grenzen nur noch sichtbarer. Goethe hat ‚Torquato Tasso' geschrieben, um sein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz zu entladen. Kainz entlädt sich nicht. Er steht nicht in dem Schmerz, sondern über dem Schmerz des Tasso. Er demonstriert und analysiert und kommentiert uns die Tragödie, er entschleiert ihre Geheimnisse und weist mit dem Finger auf ihre Schönheiten: aber er lebt sie uns nicht vor. Er fühlt sie nicht oder besser: nicht mehr. Vor fünfundzwanzig Jahren wäre Kainz vermutlich der ideale Tasso gewesen. Heute wüßte ich nicht, welche innern Beziehungen noch zwischen Kainz und Tasso bestehen sollten. Woher könnte seiner Klugheit heute noch der naive Glaube an die Gewalt, ja nur an die Realität von Tassos Leiden kommen, der Glaube, den er brauchte, um sich in diese Leiden zu versenken? Er wird sie nach menschlichem Ermessen ironisch sehen. Matkowsky ist vertrauensvoller. Nachdem der Schmerz um die Prinzessin ihn ganz erfaßt hat, läßt er ihn im fünften Akt nicht wieder los und erfüllt ihn mit einer echten und reinen Melancholie, die, wenigstens für ein paar Szenen, mehr von Goethes Tasso gibt, als alle Künste Kainzens

geben konnten. Von Tasso heißts bei Goethe: Sein Gefühl belebt das Unbelebte. Der Ton liegt auf dem letzten Wort. Wenn man den Ton auf das ‚Gefühl' legt und sich vergebens bemüht hat, Kainzens Gefühl zu hören, weiß man, warum sein Tasso schließlich doch leblos geblieben und nichts als eine artistische Leistung geworden ist.

Als solche ist sie, wie bei Kainz gewöhnlich, bewunderns-wert. Es sei müßigen und schauspielkunstfremden Köpfen unbenommen, sich über der Frage zu zerbrechen, ob dieser Tasso, da er zweifellos nicht der Goethische ist, von Schiller oder von Kleist oder von Ibsen ist. Oder über der ähnlich törichten Frage, ob ein Schauspieler, und heiße er Kainz, sich so frei von seinem Dichter machen dürfe, wie es hier geschehen ist. Es scheint noch immer nicht bekannt genug zu sein, daß ein wahrer Künstler nicht tut, was er darf, sondern: was er muß. Daß ein großer Schauspieler nicht Goethe noch Schiller noch Kleist noch Ibsen spielt, sondern bei Gelegenheit dieser Dichter sein besonderes Wesen auf seine besondere Weise zum Ausdruck bringt. Ein Kritiker kann und soll sagen, wie sehr sich das Gebild des Dichters vom Gebild des Schauspielers unterscheidet. Aber er darf dem Schauspieler nicht verbieten, sich in seiner Gestaltung nach jeder Richtung hin vom Dichter abzuheben. Kainz spielt den Tasso, wie er muß. Er singt die Arien, zu denen ihn sein Organ verführt, und ist darum ein Schillerscher Tasso genannt worden. Er zeigt ein wundes Nervengeflecht in aller Nacktheit, hält sich, da er einen Dichter zu geben hat, an Shakespeares Wort von des Dichters Aug', das in holdem Wahnsinn rolle, läßt also seinen Tasso nahezu wahnsinnig werden, wie ihm sein Geist gebietet und seine Technik erlaubt, und ist darum ein Ibsenscher Tasso genannt worden. Er ist nichts weiter als ein Kainzscher Tasso. Um ein Goethischer Tasso zu sein, müßte er fünfundzwanzig Jahre weniger zählen und den Matkowsky in sich haben. Denn Kainz und Matkowsky sind wie Tasso und Antonio: Zwei Männer, die, ich hab' es lang gefühlt, nur darum häufig unzulänglich

sind, weil die Natur nicht Einen Mann aus ihnen beiden formte.

*

Sechseinhalb Jahre, nachdem ich das zum ersten Mal veröffentlicht habe, wird ‚Torquato Tasso' bei Reinhardt ein Zugstück werden, oder ist es schon. Was Goethe anno 1825 zu Eckermann geäußert hatte: „Hier in Weimar hat man mir wohl die Ehre erzeigt, meine ‚Iphigenie' und meinen ‚Tasso' zu geben; allein wie oft? Kaum alle drei bis vier Jahre einmal" — das galt bis in die Gegenwart. „Das Publikum findet diese Stücke langweilig." Das Publikum fand sie langweilig. Daß das plötzlich nicht mehr der Fall ist, wird Reinhardt einen Triumph praktischer Theaterkultur nennen. Es fragt sich nur, mit welchen Opfern er erkauft ist. Goethe glaubte, von seiner Dichtung „mit Recht" sagen zu können: „Sie ist Bein von meinem Bein und Fleisch von meinem Fleisch." Realpolitik ist gut, auch in der Kunst. Der Zweck, abertausende von Menschen statt mit irgendwem mit Goethe selber zu fesseln, heiligt manche Mittel. Aber heiligt er auch Mittel, durch die Goethe um sein spezifisches Gewicht, um seine besondern, einmal und nicht wieder vorhandenen Werte gebracht wird?

Diese Tragödie, wenn irgend eine, gehört in die Kammerspiele. Reinhardt wird erwidern, daß in den Kammerspielen vielleicht die Seele des Dramas fühlbarer geworden wäre, daß aber endlich einmal nötig war, das Drama der Seele, die Bewegung, die Leidenschaft, das Leben in einem Schauspiel zu entdecken, das mit Unrecht für nichts als abgeklärt gilt. Trotzdem: diese Tragödie gehört in die Kammerspiele. Nicht um ihrer stählernen Wort- und Gedankenzucht willen. Die brauchte in keinem großen Hause unwirksam zu bleiben. Aber um ihrer Sensibilität, um ihres empfindlichen Nervensystems willen. Um dessentwillen, was zwischen den Zeilen, den Versen steht. Gesprochen werden kann diese Tragödie überall, wo man überhaupt sprechen, so sprechen kann, wie Goethe verlangt. Geschwiegen werden kann sie nur im

intimsten Raum. Ein spiritueller Schimmer muß um sie sein. Leise tönen müssen diese Klagelieder von der Not feiertäglicher Seelen im fühllosen Alltag; von dem Heimweh des impulsiven Talents aus einer Welt der Anstandsregeln; von der Hoffnungslosigkeit einer Liebe zwischen Angehörigen verschiedener, abgrundtief geschiedener Gesellschaftsschichten. Das Publikum für diese Melodien? Nach Goethes Meinung: Wesen „mit hinreichendem Geist und Zartsinn und genugsamer äußerer Bildung, wie sie aus dem Umgange mit vollendeten Menschen der höheren und höchsten Stände hervorgeht". Also nicht die obern Zehntausend, sondern die obersten Tausend.

Reinhardt aber hat an die große, bunte Menge gedacht. Für diese Menge hat er das Deutsche Theater gewählt. Mehr noch: er hat die Bühne um jenen halbkreisförmigen Anbau verlängert, den er neuerdings liebt und leider auch da verwendet, wo es falsch ist. Grade diese Dichtung soll man uns nicht möglichst dicht auf den Leib, sondern in eine unwirkliche Ferne rücken. Dafür ist es allerdings unzweckmäßig, Ferrara, statt in eine dunstige italienische Frühlingslandschaft, die man dank den Menschen kaum bemerkte, bedenklich nahe zu Carrara zu legen. Und Marmorsäulen stehn und ... Man denkt mehr an Alma Tadema als an Goethe. Marmorsäulen, Marmorbänke, Marmorbüsten, Marmorkuppeln, über die man die Menschen fast vergißt. Wenigstens Reinhardts Menschen. Denn um Goethes Forderung zu erfüllen, daß „die Darstellung ein Leben gewönne, als wäre nichts eingelernt, sondern als entquelle alles aus dem eigenen Herzen" — dazu fehlte einfach das Menschenmaterial. Es war Wilhelm Scherers bewegte Klage: „Wenn es Schauspieler gäbe, welche alle die Macht sanfter Schmerzen zu offenbaren wüßten . . .". Reinhardts Darsteller paßten nicht, oder sie reichten nicht.

So zwangen sich alle. Zwangen sich, zu scheinen, was sie nicht sind. Eduard von Winterstein ist der geborene Darsteller für Vasallen, für Untergebene von vierzehnkarätiger Treue, für Lears Kent, der ohne Sitte ist und sein will; also

wirkte sein Herzog Alfons ganz künstlich. Leopoldine Konstantin — kaum Eine spielt besser als sie pariser Witwen, raffinierte Ehebrecherinnen, grünlich schillernde Salonschlangen; aber es ist nicht gut, daß dieser Klang durch alle Bemühungen einer Leonore Sanvitale, ihn zu unterdrücken, siegreich durchschlägt. Auch die Heims ist keine Leonore von Este. Denn die Heims ist fraulich, die Prinzessin altjüngferlich; die Heims ist lustig, die Prinzessin schwermütig; die Heims ist laut, die Prinzessin lautlos; die Heims ist gesund, die Prinzessin morbid; die Heims ist gutbürgerlich, die Prinzessin prinzeßlich; die Heims ist berlinisch, die Prinzessin goethisch; die Heims ist schön, und die Prinzessin darf eher verwachsen als schön sein, oder man muß ihr die Klage streichen, daß die Männer so viel Wert auf Frauenschönheit legen. Die Heims quält sich redlich und rührend; aber die Wesensverschiedenheit ist unüberwindlich. Immerhin gelingt für unscharfe Augen die Verstellung doch manchmal. Herrn Abel mißlingt sie vollständig. Der ist nie besser, als wo er in einer niedern Sphäre verschlagen herumquirlen, herumstiebitzen, herumsächseln darf; und macht, für unbestechliche Augen, genau solche Pflanze aus Antonio Montecatino, Staatssekretär von Ferrara. Reinhardt will betont wissen, daß Goethes Gestalten nicht aetherische Fabelwesen sind, sondern daß sie „auch was Menschlichs in dem Busen fühlen". Alfons ist auf andre Höfe, die Sanvitale auf die andre Leonore, Antonio auf Tasso ganz derb und erdhaft eifersüchtig. Aber bei diesen Schauspielern verlassen und verlieren sie alle ihre Sphäre, die ihnen mindestens ebenso unentbehrlich ist wie ihre Menschlichkeit. Je aristokratischer sie sich anstellen, desto plebejischer berühren sie. Dies Händchengespreize und Mäulchengespitze, dies Feuerchengeschüre und Vornehmgetue war nur mit Mühe auszuhalten.

Für niemand minder als für Tasso ist das eine Umgebung. Es wird seine Tragik, wie sehr er von der Umwelt abhängt, der er am liebsten meilenweit entwiche. Ein Einsamer unter den Menschen, der ohne die Menschen nicht leben kann.

Zwischen die er hier verschlagen ist — sie müssen, bis auf die Prinzessin, Menschen andrer Art, doch ungefähr desselben Grades sein. Das Drama ist gerettet, wenn wir Antonio Recht und Tasso unser tiefstes Mitleid geben. Die Aufführung ist gerichtet, weil Abel gegen keine Seele Recht hat und Moissi mich eiskalt läßt. Gewiß, er hats schwer; denn so sehr konnten Gestaltungen von Kainz und Matkowsky ja niemals mißglückt sein, daß sie für einen kleinern Nachgeborenen wie Moissi nicht immer noch ein ungeheurer Maßstab wären. Aber er hats auch wieder leicht; denn diese Rolle paßt ihm wie wenigen. Er scheint jung und hat unerschöpflich reiche Ausdrucksmittel. Tassos armselige Kindheit und ungesunde Konstitution kann er mit seinem schwächlichen Körper; Tassos Fassungslosigkeit vor dem Leben kann er mit seinen verzweifelt irrenden Augen; Tassos Trauer kann er mit den Geigentönen, seinen Stolz mit den Erztönen, seine Wut mit den Donnertönen einer begnadeten Kehle vortäuschen. Es bleibt bei der Vortäuschung, bei Einzelheiten. Von der Wachsstarrheit des Anfangs bis zu der Aufgelöstheit des Schlusses: es sieht aus wie eine organische Entwicklung. Es ist bloß eine grade Linie, und eine Linie aus Stücken, und die nicht durch Moissis Persönlichkeit, sondern durch Reinhardts Energie zusammengehalten werden. Moissi setzt ein und bricht ab, flammt auf und erlischt, säuselt und hallt, leuchtet und explodiert und wird hin- und hergeschleudert. Das alles tut seinen Effekt; aber zu wenig davon überzeugt, weil man immer den Regisseur hört. Dessen Winke sind treulich befolgt. Was Moissi selbst nebst den Tugenden seines Leibes dazu geben müßte: das fehlt. Die Leidensgloriole, die nicht aufgestülpt wird, sondern von innen hervorstrahlt. Die dunkle seelische Resonanz. Die Mystik. Das Geheimnis des besondern Menschen. Vielleicht einfach: das Herz. Moissi hat keinen Moment einer Versunkenheit, die mich durchschauerte. Die Träne hat uns die Natur verliehen? Moissi nicht. Wenn es bei Tolstois Fedja so klang, dann hat er uns besser betrogen als diesmal. Sein Tasso enttäuscht, wie sein Hamlet

enttäuscht hat. Was ist es mit Moissi? Er drückt sein Ich mit unerschöpflich reichen Mitteln aus; aber das Ich, das er ausdrückt, ist arm. Das wird es wohl sein. Kainz und Matkowsky sind lebende Leichname. Noch aus dem Grab erhöhen sie das Lebensgefühl dessen, der an sie denkt. Von Moissi weiß man nichts mehr, nachdem er am Theaterabend der Lieder süßen Mund geschlossen hat. Aber freilich: er zieht virtuosenhaft alle Register, bläst Fanfare, pfaucht Sturm, wimmert Weltschmerz und ...

Und hat damit erzielen helfen, daß ‚Torquato Tasso' ein Zugstück geworden ist oder ganz bestimmt werden wird. Zum ersten Mal, seit er existiert. Das wäre wunderschön, wenn er dabei Goethes ‚Torquato Tasso' geblieben wäre: eine schmerzenreiche, adlig-stolze Dichtung, so jünglingshaft wie männlich, so gebändigt wie durchglüht. Das ist er nicht geblieben. Was man derzeit im Deutschen Theater von Berlin sehen kann, ist ein recht berlinisches Theaterstück: farbig, laut, effektvoll, denkbar gemeinverständlich und denkbar ungoethisch. Und so, dünkt mich, ist der Publikumserfolg des ‚Torquato Tasso' zu teuer erkauft worden. Für das Theater der Wenigen ist diese Tragödie noch immer zu retten. Bis jetzt war alles Stückwerk. „Wenn es Schauspieler gäbe . . . .!"

KOMÖDIEN-, LUST- UND TRAUMSPIELE

Die berlinische Schaubühne als zwerchfellerschütternde Anstalt. Ein Lustspiel, ein sogenanntes Komödienspiel, noch ein Lustspiel (und nur, damit wir nicht ganz aus dem Leim gehen, ein schwarzumrändertes, todtrauriges Traumspiel). Es bleibt bei diesem Verbrauch von Gelächter bedauerlich, daß unsre bitterkomischen Zeitläufte so gut wie gar keine eigene satirische Dramatik zu erzeugen imstande sind. Früher griff man öfters in die deutsch-oesterreichische Vergangenheit zurück und zerstörte durch Scherze des Tags die anspruchslose Kunstform: das waren Reinhardts Erneue-

rungen Nestroyscher Possen. Jetzt takelt man das Gerüst einer alten berliner Posse mit Metropoltheatertricks, mit Tango und Modenschau auf: das sind Meinhards und Bernauers theatralische Gebrauchsmittel, die mit unfehlbarer Sicherheit den Ton der neuberlinischen Kundschaft treffen, seit Jahren schon Saisonschlager werden und künstlerisch nicht der Rede wert sind. Oder man holt aus der Gegenwart des Auslands die Möglichkeit zu Parallelen und Assoziationen, um auf solche Weise das Publikum an der Abrundung eines bescheidenen Kunstwerks mithelfen zu lassen — ein Publikum, das sich selber mutig findet, wenn ihm die Autoren fremder Völker durch die Verspottung staatlicher, sozialer und menschlicher Gebrechlichkeiten das Herz erleichtern, das Wort von den Lippen in den eigenen Mund nehmen, in dem es Grazie, Geist, Glanz, ja manchmal eine erhellende und luftreinigende Genialität des Witzes bekommt. Das sind die deutschen Erfolge der Firma Flers und Caillavet.

Diesmal freilich hat die Firma einen Mißerfolg gehabt, für den sie sich bei den Kammerspielen bedanken mag. In Reinhardts Riesenbetrieb gibt es sicherlich sämtliche Arten von Angestellten, die ein Theater braucht; und wahrscheinlich einige mehr. Aber wenn, in solchem Riesenbetrieb, Arbeitsteilung fast alles ist, so muß doch wohl nebenbei die Persönlichkeit da sein, die unpersönlich genug wäre, nichts weiter zu wollen, als jeder Arbeitskraft ihre Funktion zuzuerteilen. Dieser Organisator fehlt seit dem ersten Tage. Sonst könnten die Kammerspiele keinen so kümmerlichen Anblick bieten, wie heute. Sie waren schon einigen Schweißes wert. Gewiß: sie durften das Stammhaus nicht zugrunde richten, durften sich also im Notfall von Ibsen und Strindberg wegentwickeln. Sie durften allmählich ein Unterhaltungstheater werden, und schließlich sogar eins ohne Gesicht. Aber dann erst recht war ihre Pflicht, auch wirklich für die Unterhaltung teuer zahlender Gäste zu sorgen. In diesem Sinne war ‚Mein Freund Teddy' erlaubt, sind ‚Die goldenen Palmen' unerlaubt. Die Schuld liegt nicht an Flers und Caillavet: sie liegt

an dem Organisator, der noch immer unengagiert ist. Eine seiner ersten Aufgaben wäre, den Dramaturgen einzubläuen, daß es nicht genügt, unmögliche Stücke stumpfsinnig zurückzuschicken, sondern, daß es nottut, eine produktive Dramaturgie zu treiben: da die Meisterwerke selten sind, halbbrauchbare Stücke ganz brauchbar zu machen. In den ‚Goldenen Palmen' ist die Verulkung der Akademie und des Präsidenten von Frankreich ungefähr zu zwei Dritteln für uns verständlich — nichts leichter, als das unverständliche Drittel und damit eine Menge öder und lastender Episödchen zu tilgen. Auf fünf gute Witze kommen zehn schlechte — nichts leichter, als diese auszumerzen; schon weniger leicht, sie durch gute zu ersetzen. Aber strengt euch gefälligst an, wo sichs lohnen würde. Wir hätten statt einer faden Posse eine blinkende Satire. Wir hätten statt mühsam beherrschter Gähnkrämpfe den belebenden Geschmack von Bitterkeit. Wir hätten Freude an der Trockenheit Victor Arnolds und der Vielwendigkeit Hans Waßmanns, die sich jetzt beide von Pointe zu Pointe schleppen. Rechnet künftig vernünftiger. Ihr wünscht einen Kassenerfolg. Nun, in jedem Amüsierstück ist das Verhältnis der lustigen zu den langweiligen Partien ein Maßstab für die Berechnung der Wirkung aufs Publikum. Die Arbeit der Herren Flers und Caillavet hätte durchaus in die Kammerspiele gehört. Die Arbeit der Kammerspiele gehört ins Trianontheater.

*

Ins Königliche Schauspielhaus gehört Alexander Zinn. Das klingt wie eine Herabsetzung des Autors. Aber diese Bühne hat mit der Aufführung von Strindbergs ‚Schwanenweiß' das Niveau ihrer letzten Jahre immerhin ein bißchen gehoben. Auf diesem Niveau macht Zinn, der sonst selber nicht beanspruchen wird, mit Strindberg zusammengenannt zu werden, gar keine üble Figur. Die Überraschung war so groß, daß man ungerecht wurde, und von dem Ersinner des ‚Komödienspiels' viel mehr verlangte, als er geben kann. Er

hat sich ausgedacht, daß einer der ‚Drei Brüder von Damaskus' in die Lage kommt, abwechselnd er selber zu sein und die beiden andern vorzustellen. Sofort eröffnen sich Perspektiven. „In mir geht ein halbes Dutzend Sergiusse ein und aus", sagt Bernard Shaws Sergius in den ‚Helden' — „welcher von den sechsen ist der richtige? Das ist die große Frage, die mich quält." Dies Problem von der Vielfältigkeit jedes Menschen streift auch Alexander Zinn; aber er streifts eben nur. Es versagt alles, was die tiefere Bedeutung des Stoffes ans Licht bringen will. Aber das bloße Verwechslungsspiel, trotzdems ein bißchen zu verwickelt ist, tut seinen Effekt. Es ergeben sich Situationen von gemäßigter Lustigkeit, die besser ist als gar keine. Es sind Rollen da. Der alte, vierundsechzig Jahre alte Arthur Vollmer humpelt und bettelt sich durch dies Komödienspiel von Zinn mit der Frische eines Jünglings und so lustig und menschlich zugleich, als wärs von Shakespeare. Aslan und Naomi sind Carl Clewing und Helene Thimig, das ungleiche Paar, das jetzt am Schauspielhaus alle jungen Paare spielt und bei jeder Gelegenheit zwei Arten von Schauspielkunst repräsentiert: Herr Clewing wird immer angenehmer, je oberflächlicher der Dichter, je kleiner mithin der Unterschied zwischen Darsteller und Aufgabe wird; Fräulein Thimig wird aus demselben Grunde immer besser, je lebensvoller, je wahrhaftiger der Dichter wird.

*

Zwischendurch also ein Traumspiel. Im Deutschen Künstlertheater: ‚Hanneles Himmelfahrt', deren Freund ich nie gewesen bin. Nach meiner Meinung werden die Jahre diesen dramatischen Märchentraum langsam auffressen, weil er für ein Märchen zu kompliziert, für einen Traum nicht phantasievoll genug und ein Drama am allerwenigsten ist. In Hannele soll sich die tiefe Sehnsucht, die selige Hoffnungsfreudigkeit eines, des Kinderherzens verkörpern. Da heißt das Hauptgebot für den Dichter: Einfachheit — Einfachheit der poetischen Vorstellung mehr noch als des poetischen Ausdrucks.

Sie ist manchmal vorhanden, manchmal auf weite Strecken getrübt und verwirrt durch einen Bilderprunk, dessen Inhalt sich in kindlichen Gemütern nie und nimmer hat begeben; auch nicht im Gemüt des Kindes, das mit einem Fuß schon aus der Kindheit tastet. Weil das Gebiet des Traums unkontrollierbar ist, muß sich darin doch nicht des Dichters ganzes Bedürfnis nach religiöser Mystik ausleben wollen, muß Hanneles bewußte und unbewußte Erfahrung doch irgendwo eine Schranke ziehen. Hätte Hauptmann sich an diese Schranke gehalten, so wäre kein zweiter Akt oder: nicht dieser zweite Akt möglich gewesen. Zum Vorteil der Dichtung. Denn erst ihr zweiter Akt offenbart ihre undramatische Natur — minder durch die Unschlüssigkeit seiner Technik als durch seine beklemmenden Wiederholungen, seinen Mangel an Einfall, an jedem Gegenspiel. Es ist Hauptmann imponierend gelungen, den umgebenden Alltag aufzugreifen und zu gestalten. Mißlungen ist ihm, den Alltag zu ‚verklären' und uns durch diese Verklärung zu ‚erheben'. Das können Dichter seines Schlages grade dort nicht, wo sie zeigen, daß sie es bezwecken. Henschel-Wilhelms Schicksal erhebt, weil es ruhig, sachlich, unsentimental abgemalt ist. Wo aber ist hier diese Souveränität, dies freie Spiel mit den Dingen? Da Hauptmann Hanneles Abbild schuf, weinte er noch über das Urbild. So bleibts bei lyrischem Zauber. „. . . Eine schwache Süßigkeit . . ." Das ist der Tenor der ‚Widmung' zu ‚Hanneles Himmelfahrt'. Vor zwanzig Jahren erschien sie Hauptmann sicherlich angemessen, seiner Gemeinde viel zu bescheiden. Heute mags umgekehrt sein.

Das wird Keinen hindern, Rittner für seine Aufführung zu danken. Dies Theater stampft die Regisseure aus der Erde, aus bester, fruchtbarster Erde. Kein Grund, überrascht zu sein. Wenn Rittner seinen Odem in die Geschöpfe von Dichtern und Undichtern blasen konnte und kann — warum nicht auch in die Geschöpfe des lieben Gottes? Aber er tut mehr. Seine derben Bauernfäuste fassen Hanneles Traum mit einer Zartheit an, als hätten sie niemals dem Jäger-Moritz und

andern Schlagetots gehört. Er baut für das fiebernde Kind einen Himmel auf, den ein Snob kitschig nennen wird, weil er vergißt, daß dieser Himmel keineswegs nach seinem, sondern nach dem Märchenbuch-Geschmack eines Dorfmädelchens sein soll. Ein Himmel in Weiß und Gold, mit Guirlanden und Engelsfittichen und der Musik von Max Marschalk, die mir seit jeher als ein Muster von unvordringlicher, dienender, stimmender Schauspielmusik vorgekommen ist. Genau so selbstlos waltet der Regisseur Rittner. Durch Ton und Bild, durch Wechsel von irdischem und überirdischem Licht unterscheidet er Hanneles Traum von der Wirklichkeit. Diese Unterscheidung ist nötig, damit keine Mißverständnisse entstehen. Aber Rittner hütet sich, aus dieser Unterscheidung theatralische Kontraste zu schlagen. Alles ist bei ihm im Fluß. Nichts ist lauter, als es sein muß, um nicht undeutlich zu bleiben. Das Geflüster etwa der Dörfler wider den Mörder Mattern steigert sich nicht, sondern verschärft sich zum Geschrei: es wird wie mit Sordinen geschrien. Dieser Traum, der bisher immer geschlichen ist: hier gleitet er, ohne einen Deut von seiner Inbrunst einzubüßen. Denn die Darsteller, alle, ob ihnen sonst schauspielerische Tugenden vorläufig fehlen oder immer fehlen werden — die eine haben sie: beseelte Schlichtheit. Jeder strebt, mit einer wundervollen Sachlichkeit, zum Ganzen. Es gibt kaum, was man eine Einzelleistung nennt. Auch Hannele fällt, für mich, nicht heraus. Wenn jemand besonders anzog, so war es Herr Loos, der für Heinrich Gottwald sein hysterisches Halbfalsett fast völlig abgelegt hatte und schon als Lehrer die Güte selber, als Heiland noch immer genügend Lehrer war, um Hanneles Phantasien zu rechtfertigen. Hauptmanns Werk selbst übt keine religiöse Macht, oder vielleicht nur auf mich nicht. Aber der feste Wille des Dichters, solche Macht zu üben, blitzt doch in viele Winkel seiner Dichtung einen Abglanz von „den Zinnen der ewigen Stadt“. Dieser Abglanz war auch in dieser Aufführung. Berlin hat keine bessere gesehen.

*

Vom ‚Zerbrochenen Krug' ist überhaupt schwer eine bessere denkbar. Das soll den Sozietären nicht vergessen werden. Ihrem Hausdichter Hauptmann wird wahrscheinlich bei Lebzeiten ein Denkmal gesetzt werden. Er schmort in der Sonne der Volksgunst. Was für ihn geschieht, ist Überfluß. Der größere Dramatiker Heinrich von Kleist, der größte Deutschlands, ist unerkannt untergegangen; und ist, trotz der geräuschvollen, aber folgelosen Jahrhundertfeier, noch heute unerkannt. Jede Aufführung eines Dramas von Kleist hat also zu werben. Jedes dieser Dramen fordert die gesammelte Kraft wahrer Künstler. Die meiste: Penthesilea. Nicht viel weniger: Der zerbrochene Krug. Seit Dörings Tode hat sich die Komödie auf keiner Bühne behauptet. Schuld sind die Bühnen. „Kleists Arbeiten starren von Leben", hat Hebbel gesagt. Dann ist dieses Leben wohl immer erstickt worden. Dann mußte als Regisseur für Kleist wohl einmal ein Dichter kommen, dessen Arbeiten auch von Leben starren. Es sucht der Bruder seine Brüder, und kann er helfen, hilft er gern.

Bruder Hauptmanns nützlichste Hilfe ist: daß er sieht. Er ist ganz Auge. Er sieht Marthe Rulls Garten; er sieht den Klumpfuß seinen Sündenweg stampfen; er sieht, vor allem, was wir selber sehen sollen. Sein Bühnenbild hat die Farbigkeit und Kauzigkeit der Brouwer, Teniers, Sten, Ostade. „Die Gerichtsstube." Aber was für eine! Eine mit Bett, vergittertem Fenster, Wäschekorb und ausgespannter und behängter Wäscheleine; mit Vogelbauer, Spiegelscherbe und Tonpfeifenständer; eng, schmuddlig, niegelüftet; von einer Poesie der Unordnung, die man riecht. Dieses Stübchen wird vollgestopft mit bäurischen und städtischen Niederländern, die so echt und dabei so komisch hergerichtet sind, daß sicherlich der Versuch glücken würde, von ihnen allen eine Posse ohne Worte spielen zu lassen. Aber es ist doch gut, daß Kleists Komödie ihre Worte hat. Deren sind so viel, daß allerlei gestrichen werden muß; aber es muß höchst behutsam gestrichen werden, weil das Stück mächtig konzentriert, weil es wahrhaft ge- und verdichtet ist. Da ist im ‚Zer-

brochenen Krug' eine Stelle, die Hebbel und Ibsen vorwegnimmt, die Stelle, wo Eve Rull von ihrem Ruprecht Tümpel die Achtung vor dem freien, den Glauben an den wahren Menschen in ihr fordert. „Pfui, Ruprecht, pfui, o schäme Dich, daß Du mir nicht in meiner Tat vertrauen kannst." Es ist die nachdenklichste Stelle im Stück und für den Zuschauer von heute die befreiendste, weil Konflikte lachend und natürlich gelöst werden, um die später Köpfe fallen und Kinder verlassen werden mußten. Diese Stelle, die meist getilgt wird und selten ihren vollen Klang erhält, kommt hier zu ihrem Recht, trotzdem die Darstellerin ihr nicht ganz gewachsen ist: Hauptmann ist ihr gewachsen, und das genügt. Weiter. Von Kleists letzten beiden Szenen existiert eine Variante, die dreißig Druckseiten hat, während die gebilligte Fassung vier Seiten hat. Fast alle frühern Aufführungen schlugen nach der Variante. Erst Hauptmann weiß, was dramatisches Tempo ist; und hat damit, nach zahllosen Experimenten erheblich bühnenerfahrenerer Regisseure, endlich erreicht, daß mehr als zehn Kenner über eine menschliche Begebenheit sich, je nach dem, krank oder gesund lachen. Er hat einfach den vollen Mut zu der Komik dieser Komödie gehabt, die man bisher entweder, um ihrer klassischen Verse willen, zu sehr respektiert, oder für die man keine Schauspieler gehabt hat.

Hauptmann hat sie. Die Lehmann, die als Marthe Rull Verse von Kleist zur Geltung bringt, als hätte sie zeitlebens nichts andres getan. Hans Marr, der erst in diesem Winter Gelegenheit hat, die ganze Feinheit seines schauspielerischen Takts und den Umfang seiner Gestaltungsgabe zu zeigen. Vor ihnen allen: Jacob Tiedtke. Ein Adam; nach Jahrzehnten wirklich ein Adam. Mit dem ersten Griff hat Tiedtke den Kerl gepackt, dies Probestück für den Humoristen großen Stils. Denn hier hat der Scherz lebendigsten Ernst zur Folie: ein Gottesgeschöpf lebt sein überzeugendes Dasein, sich zur Angst und uns zur Freude. Im einzelnen soll sich Komödenlaune nach Herzenslust entfalten, wenn nur der Grund einer

saftigen Menschlichkeit da ist mit allem ihren Widerspruch von Pfiffigkeit und Kurzsichtigkeit, von Brutalität und Demut. Tiedtke ist vielleicht ein bißchen zu gutartig für den Gauner. Aber mit seiner fettigen Stimme, die aus der Schlaftrunkenheit allmählich bis in die ohnmächtig-heisere Wut übergeht; mit den boshaft oder feige flackernden Äuglein, mit seiner Unverschämtheit, seiner Lüsternheit und seiner Schmierigkeit: mit alledem ist Reinhardts kleiner Chargenspieler doch ein Dorfrichter Adam und ein Besitz der deutschen Schauspielkunst geworden.

DER ALTE UND DER NEUE EULENBERG

Der alte, nämlich der junge Herbert Eulenberg fiel in eine günstige Zeit. Wenn wir uns schon einmal mit halbrichtigen Schlagwörtern helfen wollen, so hatte der ‚Naturalismus' seinen Gipfel erreicht und damit auch überschritten. Hauptmanns ‚Fuhrmann Henschel' von 1898 war eine Vollkommenheit, also ein Endpunkt gewesen. Der Eulenberg von 1900 schien ein Anfang. Da war eine Sprache, die, volltönend und blühend, mit sinnreichen Worten und ungesuchten Bildern geschmückt, von allen Literaturen genährt, dem absichtlich kahlen naturalistischen Dialog als eine dichterische Diktion gegenübertrat; eine Sprache, die beseelt und innerlich wahr klang, trotzdem nie so gesprochen worden war. Eulenberg sprach so, ein Poet von einer melancholischen Verträumtheit, einer bangen Weichheit, einer abwechselnd wilden und willensschwachen Sehnsucht — von einer reizbaren Scheu vor der Wirklichkeit, die sich durch Jahre erhielt. Durch Jahre erhalten sich Vorzüge und Mängel. Man spürt, man sieht die Klaue. Aber selbst, wenn die Klaue packt — sie läßt immer zu früh los. In manchen Akten ist der Wurf, der Atem, die Schlagkraft, die nicht erlernbar sind; ist die Knappheit, die Straffheit, das Tempo des geborenen Dramatikers. Es gibt szenische Visionen von der sinnlichen Farbe der starken, naiven, ungebrochenen Theaterinstinkte. Die Intentionen sind

meistens untadelig. Aber weder dem Tragiker noch dem Komöden Eulenberg gelingt ein rundes Werk. In den Tragödien bleiben zwei Elemente unverbunden: eine durchempfundene, märchennahe, musikalisch abgetönte Lyrik und eine groteske Schaurigkeit, die über alle Forderungen der Menschenmöglichkeit hinwegsetzt. Es fehlt die Fähigkeit, dramatische Menschen zu schauen und zu bilden. In einer dramatischen, freilich niemals gut geführten dramatischen Handlung stehen Balladenexistenzen. Diese Geschöpfe müßten entweder in ihre eigenste Gattung verpflanzt — oder für das Drama müßte jene Art von Lebewesen geschaffen werden, die aus psychologisch kontrollierbaren Beweggründen, nicht: aus jähen Impulsen handeln. Der Tragiker Eulenberg lernt es nicht. Der Komöde wieder hat eine durch Lektüre aufgestachelte, aber durch Lektüre zugleich getrübte Phantasie. Er weiß, was Humor ist, und möchte ihn fassen und faßt doch nur Fetzen von künstlerisch längst geprägten Humorhaftigkeiten. Aus allen möglichen Poeten und Poesien steigen Stimmungen auf und zerflattern. Sie sind manchmal tonlos, manchmal reich und in keiner dramatischen Form der Welt als spezifische Bestandteile möglich. Aus den Verzierungen, den Fiorituren eines Themas macht Eulenberg fünf Akte. Es ist wie Epheu ohne den Eichstamm. Also kein Wunder, daß Eulenberg die Bühne nicht grade erobert. Er wird aufgeführt und fällt durch. Das ist alltäglich. Aber er fällt durch und fällt abermals durch und wird weiter und weiter aufgeführt. Das ist selten. Aus zahlreichen Mißerfolgen auf dem Theater wird ein enormer literarischer Erfolg. Verlage, Zeitungen, Vortragssäle und Frauenvereine reißen sich um den Dichter, den Essayisten und den Rezitator seiner eigenen Sachen. Seine Klagen über Verkennung und Zurücksetzung bekommen allmählich einen Stich ins Querulantentum, denn er ist längst Mode. Seine ‚Schattenbilder‘, die Charakteristiken größerer Kollegen, erreichen die Auflage von Familienromanen. Nur die Stücke bringen es kaum über drei Vorstellungen. Das wird für Eulenberg ein

arger Übelstand. Und man kann, wenn man ‚Belinde‘ und ‚Zeitwende‘, die letzten beiden Werke, betrachtet, den Verdacht nicht unterdrücken, daß Eulenberg eines Tages ernstlich mit sich zu Rate gegangen ist, wie diesem Übelstand endlich abzuhelfen sei. An sich ist das noch nicht tadelnswert. Er fühlt seine Gaben und sieht nicht ein, warum er hinter Leuten mit geringern Gaben rangieren soll. Aber das Unglück ist, daß er nicht untersucht, was ihm fehlt, sondern, was die andern haben. Nein: nicht, was die andern haben, sondern womit sie es „machen“. Sein Ziel wird nicht: tragfähigere Dramen zu dichten, sondern: zugkräftigere Theaterstücke zu verfertigen.

*

Bei ‚Belinde‘ scheint er wenigstens halbwegs richtig kalkuliert zu haben. Ihr ist es in der Provinz herrlich und nur in Berlin schlecht ergangen. Das ist Futter für meinen Lokalpatriotismus. Auf die Verlogenheiten, die der Deutsche für Poesie kauft, fällt der Berliner noch lange nicht herein. Am schönsten ist der Titel: der hellvokalige, klingende, sommerlich schwellende Name dieser Frau, die ein Frauenschicksal erlebt; und nicht überlebt. Dies Schicksal scheint weniger ungewöhnlich als die Begleitumstände. Sogar alltäglich ist, daß man einen Mann in zehn Jahren vergißt — aber warum nennt ihr es schonungsvoll ‚romantisch‘, daß dieser Herr Eugen, der ja keineswegs vergessen sein wollte, sich in zehn Jahren nicht gemeldet hat? Es ist schlechtweg romanhaft; erdacht, weil die überraschende Heimkehr totgeglaubter Gatten als ‚Effekt‘ niemals abzunutzen sein wird. So effektvoll gehts weiter. In Belindens Haus und Herz hat sich „Roger, der Jüngling“ eingenistet. Auch das ist in der Ordnung, daß die Dreißigerin Belinde zu dem Zwanziger Roger neigt, wie die Zwanzigerin Belinde zu dem Dreißiger Eugen geneigt hat. Wenn Eulenberg der Dichter geworden wäre, den seine genialische Jugend unsrer immer neuen Sehnsucht nach einem Dichter einstmals freigebig versprochen hat! Dann hätte er den Konflikt in das Blut der Frau gelegt, die von Haus aus

so wenig monogam ist wie irgend eine Frau; die hier obendrein zur Untreue berechtigt ist, weil der Mann sie verlassen hat; die sich, in ihrer echten Frauenangst vor dem Alter, durch den Jüngeren selber verjüngen will und verjüngen zu können glaubt; die, mit der ganzen Ehrlichkeit ihrer Sinne, zu dem Älteren als überhaupt einem Manne zurückkehrt, nachdem sich der Jüngere erschossen hat; und die doch neben allem Evatum so viel Menschentum in sich hat, daß ihr zuletzt vor ihr selber graut. Sie hat geglaubt, von den Begierden aller Männer höchstens zu einem entzündet werden zu können; und sie erlebt, daß ihr Trieb nach jeder Richtung zu lenken ist. Das will sie nicht überleben. Sie gesteht sich nicht die Möglichkeit immer neuer Berauschtheit ein. Sie versucht nicht, auf dem Fundament einer schwer erkämpften Einsicht in die Ohnmacht des Geistes und die Übermacht des Fleisches ein wehmütiges, aber vielleicht dauerhaftes Teilglück zu bauen. Sie ist nicht so vernünftig. Sie taumelt in ihr Verderben — so schuldlos, daß einem Dichter leichter sein sollte, uns damit zu erschüttern als kalt zu lassen. Eulenberg kriegt wirklich fertig, was schwerer ist: daß man mit keiner Wimper zuckt.

Denn nun sehe man sich Belindens Leben an. Es ist mit Kulissen verstellt. Eugen also findet Roger vor. Man ist schon jetzt durch die Wichtigtuerei der Einleitungsszenen verärgert und hungert nach einer natürlichen Regung, einem graden Wort, einer glaubhaften Tat. Gott sei Dank, Eugen ist impulsiv: er wird Roger wegjagen oder fordern. Aber das wäre zu einfach und ginge zu schnell. Eugen wird verkünstelt, weil ein amerikanisches Duell spannender ist als ein europäisches, und weil dabei Rogers Schwesterchen Cäcilie (frei nach Verdis Amelia) als Lostopf fungieren und zur Abrundung und Pointierung eines Aktes erfahren kann, daß „so" das Leben, so die Liebe, so die Treue ist. Man verstehe mich recht. Ich gedenke nicht, als ein trockener Schleicher Eulenberg seine Phantasie, seinen Hang zu üppigen Lyrismen, zu barocken Einfällen, zu spiegelnden Parallel-

figuren oder episodischen Zerrbildern der Hauptfiguren zu verbieten. Aber ihm fehlt das Weltgefühl, das traurige Dinge in tiefe Zusammenhänge einordnet. Er berichtet sie, und das so oberflächlich, daß sie ihre Traurigkeit verlieren. Kein Wort trifft. Die Sprache des wahren Dichters hat geheimnisvolle Quellen, die irgendwo von den Müttern heraufführen: sie sagt alles, ohne schamlos zu werden; darf alles sagen, ohne dergleichen je befürchten zu müssen. Dann ist Eulenbergs wahres Dichtertum hier nicht zu entdecken. Was dunkel zwischen Menschen, zwischen den langenden Fühlfäden sehnsuchtsvoller Seelen fließt: das wird in glatten Versen gemächlich herausgenöhlt. Auf eine arglos pfiffige Art lenkt Eulenberg den Blick von der Hauptsache ab. „Ich träumte dich im violetten Schatten des geist- und blutsverwandten Bruders stehen." Im Schatten Bruder Hyacinths ist nicht schlecht mogeln. Wenn man in diesem Schatten nichts und niemand stehen sieht, so sieht man doch, daß der Schatten violett und nicht grau oder schwarz oder farblos ist.

Und vielleicht ist dies und weiter nichts als dies Herbert Eulenbergs Kunst: daß er nicht in der Wesen Tiefe trachtet, sondern den Schatten, den sie werfen, absonderlich bunt und schillernd antuscht und damit eine Ahnung von Tiefe, von Geheimnis, von Wesentlichkeit weckt. Oder es war seine Kunst. Denn auch von dieser Kunst zweiten Ranges ist diese ‚Belinde' ein bedenkliches Zeugnis bestenfalls zweiten Ranges, weil sie verdorben ist durch Handgreiflichkeiten, durch Langwierigkeiten, durch Akkorde so falsch, daß man an die dichterunähnlichsten aller Dichter denkt. Roger ist tot. Eugen hofft, wieder in seine Rechte treten zu dürfen. Da geht er nun nicht in Belindens Schlafzimmer, wo er die Geliebte vergiftet vorfände. Dieser Kontrast zwischen Erwartung und Erfüllung, der wahrhaftig nicht zu schwach wäre: unserm Eulenberg ist er zu schwach. Bei ihm gibt es „eingeladene Menschen" — eingeladen von einem Menschenhasser, der dem Akt- und Dramenschluß zuliebe seinen Charakter ein bißchen ablegt — also ein fröhlich Gästevölkchen gibt es, das

vor Belindens Schlafzimmer zu einer Geige brünst'gen Lockelauten Champagner trinkt und sich grade an Austern machen will, als dem Wirt von einem Diener die eigenhändige Todesanzeige der Wirtin überreicht wird. Was Eulenberg vorgeschwebt hat, ist Holbein. Was er erreicht hat, ist nur, daß es knallt. Das amerikanische Duell zwischen Belindens beiden Männern und seine Vorbereitungen; das Begräbnis des Selbstmörders; dieses Fest, mit dem Belindens zurückgekehrter Gatte die Wiedervereinigung feiern will: das alles hat seinen Ursprung nicht in Eulenbergs Kenntnis menschlicher Seelen, sondern in seinem Wunsch, zu den bessern Elementen, die er von Anfang an hatte, jetzt endlich die Dickhäuter, deren Geld auch kein Blei ist, hinzuzugewinnen. Aber um dabei nicht die bessern Elemente zu verlieren, ist entweder geistige Souveränität oder eine eminente Geschicklichkeit nötig. Eulenbergs Begabung war immer durchaus ungeistiger Natur und seine Ungeschicklichkeit so groß, daß sie ein positives Element bei seiner Bewertung wurde. Er rührte wie ein junger Hund. Jetzt? Seit ich weiß, wie ‚Paul und Paula' geglückt und ‚Belinde' mißglückt, und wie selbst in ‚Paul und Paula' der Einschlag von Ernst mißglückt ist — seitdem verläßt mich die schreckliche Vorstellung nicht, daß Ludwig Fuldas armem Arm der Dichterspeer zu schwer geworden ist, daß er ihn in geduldiger Vaterliebe seinem Sohn Herbert Eulenberg hinhält, und daß dieser ihn zwar schon einmal neugierig angefaßt hat, aber noch immer zögert, ihn zu ergreifen. Er zögere länger nicht. ‚Belinde' hat den Schillerpreis vollauf verdient. Vom Schillerpreis zum ‚Talisman' ist nur ein Schritt; und für den Autor der ‚Belinde' ein Schritt vorwärts.

Ich habe das gleich nach der Lektüre empfunden und in diesem einen Jahr eine Wut auf Eulenberg genährt, weil durch sein erstes erfolgreiches Stück alle Die ins Unrecht gesetzt sind, die ihm über die Jahre der Erfolglosigkeit hinweggeholfen und ihn den Leuten eingeredet haben. Wenn jetzt, im Kleinen Theater, der Eindruck nicht stärker ist, wird

man nicht so ungerecht sein, für Eulenbergs Sünden einen Andern zu prügeln. Altmans eigene Sünden heißen: Hannemann und Wlach. Die Dame, als Belinde, war unmöglich: nervenlos, unerotisch, subaltern. Der Herr stelzte tiefgekränkt umher, weil er einen Komödienonkel und weder Eugen noch Roger noch den Hyacinth zu spielen bekommen hatte — zu unserm Vorteil, denn an jedem der Drei hätte er mehr zu verderben gehabt. Herr Hartau ist zu routiniert, um Eugen zu verderben. Aber seine Explosionen stehen neuerdings in einem Mißverhältnis zu dem Zündstoff: es knallt schon, bevor die Figur geladen genug ist. Er wetteifere an Diskretion mit Herrn Lupu Pick, bei dem es keine Wirkung ohne Ursache, nur freilich in seiner gradlinigen, schlichtfarbigen Natur mancherlei Ursache zu unzureichender Wirkung des violett schillernden Bruders gibt. Sie alle übertraf Herr Bildt, dem man die Schmerzen des jungen Roger glaubte, wie man ihm fünf Wochen früher, bei Wildgans, die Schmerzen des alten Zuchthäuslers geglaubt hatte. Mit dem Ensemble der Direktion Altman ist es nicht so schlecht bestellt, daß sie sich weiter mit solcher Aengstlichkeit wie bisher davor hüten müßte, gute Stücke zu spielen.

*

‚Zeitwende' aber . . . „Nimm diesen Tand", spricht hier die Tochter oder die Schwägerin des Hüttenbesitzers zu ihrem hochstaplerischen Bräutigam — nachdem eben Caruso als Radames bewiesen hat, daß seine Stimme nur noch an Markigkeit, an Männlichkeit gewinnt, was sie, vielleicht, an Glanz verliert. Die holde Aida hat er manchmal strahlender angesungen; aber am Nil ist er ganz glühendes Erz; und daß er aus „diesem Grabe" sich nicht mit der aller-, allerletzten Inbrunst in bessere Gegenden hinüberschwingt, das ist kein Mangel, sondern der größte Vorzug eines vorbildlich unselbstsüchtigen Künstlers. Er entfaltet sich am stärksten an und mit ebenbürtigen Partnern. Man merkt diesmal, daß ihm die Destinn fehlt. Aber dafür hat er eine Amneris (namens

Margarete Ober). Die beiden setzen einander in Flammen. Es ist ein Naturschauspiel, das höchste Kunst geworden ist, wie ein schweres deutsches Geblüt, ein Talent oder Genie des Ausdrucks einem Italiener mit dem bezauberndsten Wohllaut huldigt, und wie beim dankbaren Partner der blühende bel canto zwar immer er selber bleibt, aber sich hinreißend zu tragischem Furor steigert. Diese Interpreten sind ihres Gegenstandes, ihres Meisters würdig. Denn das ist der reife Verdi: die vollkommene Durchdringung von lyrischer Schönheit und dramatischer Kraft.

„Ich muß es doch den Hühnern und Bienen auch sagen, daß der Herr des Hauses gestorben ist", spricht bei Eulenberg ein geistesschwacher Bewohner der Gartenlaube. Dort habe ich nichts zu suchen. Wohl aber auf den Wegen, die Verdi zur Reife führen. Vor die stilreine ‚Aida', in deren Adern es unter den roten Blutkörperchen kein weißes gibt, fällt der Zwitter, der Mischling ‚Don Carlos'. Man hört ihn sich in drei Tagen zweimal an und mit einer Rührung, die nicht allein König Philipp, sondern eben so sehr sein ringender Schöpfer weckt. Verdis Zeitwende. Er hat den ‚Maskenball' hinter sich, dies hohe Wunder einer unverhüllten Nummern-Oper, worin jede einzelne Nummer so durchfühlt, so durchzittert ist, so organisch der Situation entspringt, dem Anlaß entspricht, daß die Gesamtheit dieser Nummern unabsichtlich erreicht, was im ‚Don Carlos' systematisch angestrebt wird: dramatische Charakteristik. Der denkende Künstler ist wieder einmal halb so viel wert. Das (falsche) Ziel ist: Wagner; aber ein ganzer Akt des ‚Don Carlos' ist Meyerbeer, und kein guter. Die Herrlichkeiten des Werks sind nur zu retten, wenn man aus den vier Akten zweieinhalb macht und den eigentlichen ‚Helden' ganz in den Vordergrund schiebt. Vor sechseinhalb Jahren hieß dieser König Schaljapin und glich Mitterwurzers Philipp an Aufgewühltheit, an Dämonie. Heute heißt er Knüpfer und ist ein Abendglanz, eine wundersame Weichheit, ein adliger Schmerz — ein Mensch.

Der neue Eulenberg aber ist ein Requisitenmeister. Seine Scharteke könnte auch heißen: Der Lieblingsring der toten Mutter. Oder: Die verräterischen Briefe. Schade, daß der ,Troubadour' schon existiert: der Fapresto Eulenberg würde bestens das schauerromantische Textbuch leisten; und von ihm so wenig wie von irgendwem würde Verdi sich hindern lassen, ein unsterbliches Zeugnis seines Sturms und Drangs zu liefern. Der ,Troubadour' steht nach Art und Rang neben Schillers ,Räubern'. Wer das nicht wußte, hats jetzt in Charlottenburg erfahren. Das ist Lava. Das ist Reichtum. Das ist Jugend. Sechzig Jahre nach der Entstehung dieser Musik wird man von ihr nicht warm, sondern heiß. Vor ,Otello' bleibt man lau. Es kommt nämlich nicht darauf an, daß Künstler eine Entwicklungstheorie belegen, sondern, daß sie ihr volles Herz erleichtern. Wo das nicht geschieht, da kehre man sich ab. Wer ,Zeitwende' verfaßt hat, der interessiert mich nicht mehr. Ich will lieber in der Musikkritik dilettieren, will lieber ohne aesthetische Argumente, bloß mit laienhafter Begeisterung für eine Kunst agitieren helfen, von der mir der Instinkt sagt, daß ihr die Zukunft so unzweifelhaft gehört, wie ihr die Vergangenheit gehört hat — das will ich wahrhaftig lieber tun als zu Einem heruntersteigen, der es satt hat, als Nachfahre Jean Pauls zu gelten, und hungrig ist, mit Felix Philippi verwechselt zu werden. Wenn ein Künstler seine Seele verkauft, so muß das keinen Kritiker abhalten, eine andre Seele zu verkünden. Diese Rache sollte man immer üben. Chè gelida manina — das singt Caruso in anderthalb Stunden. Was geht mich da der neue Eulenberg noch an!

DER VERLORENE SOHN

Nach Eulenberg zeigt sein Landsmann Wilhelm Schmidtbonn die Grenzen seiner Kraft und Kunst. Mag auch das Theater die Bibel der Armen sein: für die Dramatisierung eines Gleichnisses aus der Bibel scheint mir die einzige

Rechtfertigung, daß es reicher wird, daß das Drama uns mehr gibt als das Kapitel des Evangeliums. Statt irgend eines, statt des Verlorenen Sohnes an sich: einen unterschiedenen, einen bestimmten, der mich fesselt. Zu einem Tatsachenablauf dessen Psychologie. Kampf, Kontrast, Konflikt. Also ungefähr alles das, was Schmidtbonn sich geschenkt hat. Es wäre bloß ein Zeichen von Armut, wenn dieser Rheinländer nach zehn Jahren zum zweiten Mal sein Erstlingswerk dichtete — jene ‚Mutter Landstraße', worin eine Mischung von Kühnheit und Unsicherheit höchst reizvoll und hoffnungsvoll wirkte, worin verschwärmte schwächliche Jugendzüge mit überraschenden Akzenten der Reife wechselten. Nein, es brauchte gar kein Zeichen von Armut zu sein: die neue Fassung könnte ja ein schönes Dokument dichterischer Vollreife werden. Aber traurig charakteristisch für die frühe Sattheit einer ganzen Generation scheint mir, daß Schmidtbonn, der vor zehn Jahren unversöhnlich war, heute unterkriecht, klein beigibt, aus einem Drama ein Melodrama macht. Damals stieß der Bursche, der sich aus der Enge des ländlichen Heimwesens leidenschaftlich hinausgesehnt hatte, bei seiner Rückkehr auf einen Vater, den die Flucht des Sohnes zur bittersten Starrheit verhärtet hat, der kein Erbarmen mit seinem Fleische kennt und es auf die Landstraße zurücktreibt. Heute dagegen — nein, noch immer müßte kein künstlerisches Verbrechen sein, daß Eltern ihren Jüngsten mit Freuden wieder aufnehmen. Im Gegenteil: es ist natürlich. Es steht in der Bibel, in der keine Unnatürlichkeit vorkommt. Es ist von Haus aus viel glaubhafter als eherne Unbeugsamkeit. Aber während von dieser der junge Schmidtbonn durch psychologische Wahrheitsliebe mühelos überzeugt hat, ist dem weniger jungen gelungen, die einfachste Sache von der Welt, die Elternliebe, zu verwickelten Theatereffekten zu mißbrauchen, die man ruhig abscheulich heißen darf. Im ersten Akt steht der Sohn, der sich verlieren wird, zwischen seinen Eltern und einem lockenden Freund, der seines Freundes Mutter „Schindmähre" nennt — ohne daß ihm seines Freun-

des Vater, sonst ein vortrefflicher Ehemann, die Rippen zerbricht. Dann wäre die Szene freilich vor der Zeit zu Ende. Aber das ist bezeichnend für Schmidtbonn. Er ist so arglos, daß er durch den Titel ‚Legendenspiel' alle Verstöße gegen die guten Dramensitten gedeckt glaubt. Was er mit dem Sohn in der Stadt beginnt, wie er ihn in schlechte Gesellschaft geraten und zum Falschspieler werden läßt: das ist nur matt und leer, weil keine Genremalerei die Entwicklung eines Charakters oder einer Charakterlosigkeit ersetzen kann. Dann aber bleibts nicht bei einem bloßen Manko. Wir sind im dritten Akt und neugierig, wie er mit der simplen Rückkehr des Sohnes zu füllen sein wird. Das Neue Testament, das in menschlichen Seelen Bescheid weiß, sagt wahrheitsgemäß, daß der Vater den Sohn von ferne sah, daß er sich in Gang setzte, ihm um den Hals fiel, und das beste Kleid für ihn hervorzusuchen und ein Kalb zu schlachten befahl. Bei Schmidtbonn läufts darauf hinaus, daß der Vater die Mutter zuletzt an Zartheit und Güte, an Liebe zum eigenen Kinde weit übertrifft. Davon verspricht sich der Autor einen ungeheuern Eindruck. Er wird tief unter den bekannten Strömen des Bluts einen geheimnisvoll dunkeln Strom sichtbar machen, der den Sohn nur mit dem Vater, nicht mit der Mutter verbindet. Was er sichtbar macht: davor sitzt man nicht wie vor einem Naturwunder, sondern wie vor einem Panoptikumsschaustück, einer Monstrosität der Schreckenskammer. Der Bengel kommt verhungert und eitrig zurück und liegt bei den Schweinen. Die Mutter zieht ihn, selbstverständlich, aus dem Koben hervor. Der Vater aber — wohlgemerkt: kein grausamer, sondern bis dahin ein überquellender, ein wahrhaft väterlicher Vater — verhüllt sein Haupt und wartet zunächst einmal den Bericht seines Bruders über die städtische Lebensführung des Sohnes ab. Die Mutter streichelt inzwischen den armen Jungen. Frauen sind für den Mann, den sie lieben, bekanntlich völlig amoralisch — und gar eine Mutter! Als aber der Onkel Henoch von Jethers Würfelkunststücken erzählt, da — welche Überraschung! — schauderts dieser Mutter vor ihrem Nesthäkchen,

da wird sie zur Pharisäerin und tritt das Verständnis für ihr Fleisch und Blut an den Vater ab, der sich mit einem Komponisten, den Engeln im Himmel, seinen Mägden und schließlich auch mit seiner Frau zum schönsten melodramatischen Schlußeffekt vereint.

Auf den alle hineingefallen sind. Mich wird man ob meiner Ungerührtheit des schnöden Rationalismus bezichtigen. Es sei ja doch ein Legendenspiel. Berechtigt das etwa seinen Dichter, Naturgewalten, die primitivsten menschlichen Empfindungen zu verfälschen? Es verpflichtet ihn, umgekehrt, sie feierlich zu respektieren. Man zeige mir bei Shakespeare die Stelle, die in diesem Sinn nicht dem schnödesten Rationalismus standhielte. Prospero zaubert, was nicht jeder tut; aber ein Vater ist er wie andre auch. Beschönigen wir nichts. Über unsre erdbraunen Rheinländer! Eulenberg hat zu Philippi heimgefunden, der Autor des ‚Verlorenen Sohns' zu Wildenbruch. Es ist, im Ernst, die naive Verlogenheit des Preußensängers, die bei Schmidtbonn biblisch geworden ist. Er setzt recht bukolisch ein. Aber schon in seine Idylle Menschen zu stellen fällt ihm schwer. Mit bescheidenen Mitteln werden Typen geschnitzelt; und da nie ein Drama entstünde, wenn diese Typen sich typisch benähmen, so benehmen sie sich hirnverbrannt — ohne daß dadurch etwa ein Drama entsteht. Sache des Dramatikers ist: komplizierte Gebilde nach den Gesetzen ihrer Blutmischung verständlich handeln zu lassen; Sache des Theatralikers: langweilig gradlinige Ungebilde ohne jeden Anlaß Veitstänze aufführen zu lassen. ‚Der verlorene Sohn' ist ein rührsam-geräuschvolles Theaterstück; und nur dünner als eins von Wildenbruch. Freilich, noch einmal: ebenso ehrlich wie eins von Wildenbruch. Es wäre ganz ungerecht, Schmidtbonn der Gerissenheit zu bezichtigen. Er glaubt sich das. Er dichtet mit einer Unbekümmertheit drauf los, daß man sich freuen könnte, wenn sie nicht mit einer so erschreckenden Unintelligenz erkauft wäre. Vielleicht ist der Hauptgrund für den Verfall unsrer Dichter, fast sämtlicher, die wir nach

1900 „auf den Schild gehoben" haben, für die Enttäuschung, die sie uns bereiten: daß ihre Denkfähigkeit so gering ist, und daß dieses Manko peinlich zutage tritt, sobald ihnen die Jahre Flaum und Charme der Jugend abgestreift haben.

*

Reinhardts Irrtum: daß man Dünne nicht merke, wenn sie breitgewalzt sei. Man merkt sie desto schmerzhafter. Ein Freudenhaus von Schmidtbonn ist so trostlos, daß Witz und Einfall des besten Regisseurs nicht bloß ohnmächtig sind, sondern peinlich berühren. Als ob jemand eine Leiche schminken wollte, damit das Frauenzimmer noch verführe. Hier hätte die Art, wie Reinhardt, zum Beispiel, eine Kupplerin aus sich heraustrieb, auch dann versagt, wenn die Schauspielerin, statt durch ein gellendes Organ, durch das Talent ausgezeichnet wäre, das auf dem Lande hör- und sichtbar wurde. Der alte Pagay: ein ergreifend brüchiges Gefäß patriarchalischer Dienertreue. Frau Bertens: eine Mutter, die den verlorenen Sohn mit so echtem Wehgeschrei unter den Schweinen gefunden hatte, daß man ihr am wenigsten die Abkehr von dem Falschspieler zutraute. Herr Danegger: ein blinkend eisiger Bruder des verlorenen Sohns. Dieser selbst: Rudolf Schildkrauts Sohn, der mir für siebzehn Jahre teils zu weit, teils nicht weit genug ist. Eine jüdische Knabenschönheit, der im Gesicht mehr vorgeht als in der Seele. Ein Mal doch hätte man sich von diesem frühreifen Sprecher einen Ton gewünscht, der nicht wie an Moissi bewundert, wie von Reinhardt einstudiert geklungen hätte — sondern vielleicht wie vom Vater ererbt. Wie der seine Liebe hinter Lachen verbirgt! Wenn er das nicht tut — mag sein, daß sie dann manchmal um einen Tropfen zu ölig wird. Aber das verliert sich sicherlich wieder, sobald der alte und gar nicht gealterte Schildkraut wieder an runde, saftvolle Dichtergestalten gelangt. Im Augenblick sollte Reinhardt nichts heftiger reizen, als durch einen Schauspieler dieses Ranges sein Ensemble zu bereichern; sollte Schildkraut nichts heftiger

reizen, als jedes Startum zugunsten einer künstlerisch fruchtbaren Gemeinschaftlichkeit aufzugeben.

EMILIA GALOTTI

Keine Kritik wird an Schärfe Lessings Selbstkritik überbieten. Nachdem Goethe auf einer bestimmten Stufe, nachdem Friedrich Schlegel und Schopenhauer ihr zugestimmt haben und auch seit Hebbels artverwandtschaftlicher Erkenntnis ihrer Berechtigung schon wieder ein halbes Jahrhundert vergangen ist, wird man hoffentlich weder besonders originell noch besonders ketzerisch Den finden, der ruhig gesteht, daß ihm diese Dichtung eines anbetungswürdigen Geistes ziemlich unerträglich geworden ist. Diese Erdichtung eines bahnbrechenden Gehirns. Dieses völlig ungeniale Kunstwerk eines Genies der Kritik. Schlimmer als kalt: gewaltsam erhitzt. Epigramme, Antithesen, Spitzigkeiten, die dionysisch gemacht werden. Ein Unheil, das sich nicht zusammenzieht, sondern zusammengezogen wird; das nicht braut, sondern gebraut wird. Eine Fäulnis, die nicht zu riechen beginnt, sondern mühsam beschrieben wird. Ein Kampfruf wider die Tyrannen, der nicht herausgeschmettert, sondern für nötig erklärt wird. Herausgeschmettert hat ihn Schiller. Der Schluß des zweiten Akts von ‚Kabale und Liebe' wiegt die ganze ‚Emilia Galotti' auf. Wer heute sich zu erinnern vorgibt, wie er in den großen Zeiten des deutschen Theaters vor dieser dramatischen Wucht gebebt hat, der vergißt, daß er fünfundzwanzig Jahre jünger und in der frommen Pflicht der Ehrfurcht vor dem goldenen Zeitalter unsrer Literatur aufgewachsen war. Kein Wort wider dieses Zeitalter, wahrhaftig keins — denn wo wären wir sonst? Aber sollte sich Ehrfurcht nicht lieber in fruchtbarer Unterscheidung als in blinder Anbetung äußern? Seien wir dankbar: ohne ‚Emilia Galotti' vielleicht kein bürgerliches Trauerspiel in Deutschland. Seien wir ehrlich: sie selber geht uns nichts mehr an. Und seien wir nicht so ungerecht, das Reinhardt entgelten zu lassen.

Der konnte ja gewiß seinen Lessing lessingisch spielen. Es ist nicht so schwer, eine Vorlesung mit verteilten Rollen abzuhalten, diesen gefeilten Worten, Worten, Worten zu ihrem Recht zu verhelfen und zu vergessen, daß ein Recht, das mit Lessing geboren, für uns längst gestorben ist. Die Schaubühne als literarhistorische Anstalt. Aber wozu dann überhaupt eine Aufführung! Nein: genau wie Hauptmann bei Schiller, hatte Reinhardt bei Lessing die Pflicht, den Buchstaben zu töten. Vorher war keine Wirkung möglich. Nur heißt: ein Wirkungshindernis beseitigen nicht zugleich: eine Wirkung hervorrufen. Bei Schiller tritt sie ein, weil hinter seinen Versen ein Herz schlägt — während hinter Lessings Prosa ein Kopf arbeitet. Wenn ein Dramaturg dem Melchthal alle Reden streicht, so bleibt noch immer eine erfühlte Situation und wird erst wahrhaft erschütternd, weil sie sich nicht mehr selber plakatiert. Wenn ein Regisseur die Darstellerin der Claudia Galotti über alle Partizipialkonstruktionen einer aufgelösten Löwenmutter hinwegpeitscht, so ist zwar nichts verloren, aber ebenso wenig gewonnen, weil diese Löwenmutter und ihr Junges und dessen Vater keine Warmblüter, sondern Posten in einem Rechenexempel sind, weil es verlorene Liebesmüh ist, für das Plänchen, durch das die Tochter des Obersten Galotti eingefangen wird, Leute noch interessieren zu wollen. Es war rührend, wie Reinhardt sich abquälte, den Pygmalion zu spielen. Er ging mit wunderbarer Feinhörigkeit gegen jede papierne Wendung vor. Er weckte unverzagt Humore und Humörchen, um irgendwie Leben vorzutäuschen. Er ließ von zeitechten Hintergründen Farbenreflexe auf graue Figurinen fallen. Er tönte Gespräche aufs delikateste ab, löste aesthetische Abhandlungen in dramatisch bewegte Szenen auf und zeigte hinter einer Glastür das Volk, das nicht lange mehr diese höfische Luderwirtschaft hinnehmen wird. Man wurde nicht heiß. In einem andern Sinne, als Julius Hart gemeint hat, trifft zu, daß hier den richtigen Weg nur ein Regiekünstler finden könnte, der ganz und gar auch Dichter wäre: er müßte das Stück,

zu dem Lessing einen übersichtlichen Entwurf geliefert hat, zunächst einmal dichten.

Bis dahin wird die glücklichste Besetzung nicht viel nützen. Aber die unglücklichste immerhin vorwurfsvoll vermerkt werden dürfen. Denn Schauspielerleistungen, die ein lebloses Drama nicht beleben, haben oft genug die Eigenschaft, durch sich selber zu ergötzen — wie eine unfruchtbare Frau keinen minder schönen Anblick zu bieten braucht als eine fruchtbare. Da wurde nun also Reinhardts Verdienst, uns Frau Feldhammer als Orsina erspart zu haben, wieder aufgehoben durch seine Schuld, ihr die Claudia zugewiesen zu haben, als ob das Gebrüll einer Löwenmutter auszuhalten wäre ohne den löwenhaften Mutterschmerz. Andre Unzulänglichkeiten blieben wenigstens auf den Raum einer Szene beschränkt. Herr Kühne wußte wider Erwarten nichts mit dem Banditen Angelo anzufangen. Herr Danegger machte aus dem Maler Conti, den ich mir so klug, so klar, so schlicht und so stolz wie seinen Ersinner selber vorstelle, eine parfümierte Schranze. Orsina, deren eine Szene an schauspielerischer Ergiebigkeit freilich Akte wert ist, wurde durch Fräulein Mary Dietrich eine Stiftsdame in lächerlich undenkbarem, riesenhaft aufgeschwollenem Reifrock. Wieviel Gewicht einer einzelnen Szene zu geben ist, bewies hiergegen Pagay als ein humaner Prinzenberater Camillo Rota, der das ganze achtzehnte Jahrhundert heraufführte, bewies Herr Ebert als ein zuverlässig-männlicher Appiani, um den doch die bleiche und weiche Schwermut der Werther-Epoche war. Zu ihm ist Moissi der rechte Kontrast. Verwöhnt, windig, launenhaft, jähzornig — aber bezaubernd. Bewußt kostet er den Reiz aus, den seine Stimme, seine Prinzlichkeit, seine brünette Grazie auf eine üppig-blonde Emilia (und auf uns) übt. Hamlet und Tasso: das geht nicht. Hettore Gonzaga: das ginge, wenn Moissi nicht im Schlußakt alle Psychologie zum Teufel Marinelli jagte und mit diesem — von dem er sich bei Lessing durch eine echte Angst vor der unerwartet tragischen Entwicklung der Dinge unterscheidet — verderbt und hämisch gemein-

same Sache gegen den alten Galotti machte, und dies so deutlich, daß der doch wohl viel verzweiflungsirrer sein müßte, um den Braten nicht zu wittern. Winterstein ist bezwingend. Keine Spur von dem Heldenvater der Konvention. Ein knurriger Hitzkopf, der berserkerhaft ausbricht, als ers erfährt. Mit seiner Tochter verwandt — nicht durch italienisches Blut, sondern durch deutsches. Emilia ist nämlich die Höflich, die ich auf die Orsina-Probe gestellt hätte, und nicht bloß, weil man ihr die unentblätterte Rose nur noch mit geschlossenen Augen glaubt. Zum Schluß, vor der „Entschlossensten ihres Geschlechts", kann und soll man sie dann freilich wieder öffnen, um ein großartiges Bild von brandender Scham und tragischem Todesmut zu sehen — und neben der statuarischen Prunklosigkeit des Opfers auch den mimischen Reichtum des Opferers Marinelli nicht zu übersehen. Bassermann hat sich an keine Tradition gehalten. Sein Marinelli wird eine „Simplicissimus-Figur", jawohl. Aber wie zopfig, das tadelnd anzumerken! Es beweist, daß Marinelli plötzlich Leben hat; und daß man darauf kommt, es zu tadeln, beweist nur, wie wenig Lessing dieses Leben verträgt, wie wenig es ihm nützt. Bassermann hat den gefährlichen Burschen weder entteufelt noch überteufelt. Man denkt weder an Haase, der die Kälte und Undurchdringlichkeit selber, noch an Mitterwurzer, der ein bildhübscher Altersgenosse und Spielgefährte des Prinzen war. Bassermann schiebt Marinelli ungefähr zwischen Kalb und Mephisto. Er tänzelt wie jener und kratzfußt wie dieser. Durch die geschminkte Maske des Höflings lugen manchmal die Familienzüge des Satans. Er ist devot und herrisch, süßlich und lasterhaft: ein widerlicher Kerl, der mit seiner rüsselförmigen Spürnase jahrzehntelang allen Unrat eines Duodezhofs aufgeschnobert hat. Appiani nennt ihn beim rechten Namen: ein Affe, ein ewig grinsender, rachsüchtiger, dumm-pfiffiger, lüsterner Affe, der sich beim Kupplerwesen selber noch ein bißchen anwärmt — soweit Unmensch, daß man ihm sein Mißgeschick aufrichtig gönnt. Gebt doch mit solchem Künstler, solchen Künstlern Stücke, die uns angehen, weil sie unter Menschen spielen!

GESINNUNG

Gesinnung? Das ist sicher: es gibt nicht mehrerlei Gesinnung, eine politische, eine wissenschaftliche, eine literarische Gesinnung. Das heißt: man kann sich nicht literarisch über politische Gesinnung — über Mangel an politischer Gesinnung — lustig machen, ohne literarische Gesinnung zu haben. Es hilft nichts: ein Satiriker darf menschlich nicht unter dem Objekt seiner Satire stehen. Satiriker sein verlangt erst in zweiter Linie: Gestaltungskraft. In erster Linie verlangt es: Charakter. Eher wird die kunstloseste Satire eines zornig lachenden ganzen Kerls die Herzen bewegen, als der musterhaft phrasierte Anklageschrei eines engbrüstigen Aestheten. Hans Müller, der Verfasser von ‚Gesinnung', ist freilich nicht ein mal das. Ein Schnitzler-Epigone? „Der Schüler eines Schülers von Kolo Moser", sagt Bahr in einem seiner Stücke. Genau so weit ist Hans Müller bereits von Schnitzler entfernt, den er kompromittiert. Aus Schnitzlers weichem, müdem, schönheitssüchtigem und damit liebenswertem Oesterreich ist hier ein Land von Trotteln und Haderlumpen geworden, in dem sein Schilderer sichs wohl sein läßt. Bringt diesen Literaten in keimfreie Luft, und er wird das Leben halb so reizvoll finden. Er braucht Minister-Aspiranten, die schmierige Wetterfahnen sind; Preisschwimmerinnen, die eigentlich keinen Fehler haben, als daß er frivol mit ihnen umgeht; Literaten, die ihre Geliebte zeitweise an Lebegreise vermieten. Hoffentlich wendet er ein, daß seine Ironie zu fein ist, um von mir bemerkt und gewürdigt zu werden. Aber diese Ironie kehrt sich gegen ihn selbst. Sie ist so furchtbar billig. Denn was wäre gegen eine ironische Betrachtungsweise gefeit, wenn man es willkürlich, ohne Respekt vor einem innern Gesetz, in usum delphini umstülpt! Nehmen wir einmal, um Hans Müllers Oberflächlichkeit zu ermessen, den Fall der Preisschwimmerin. Als solche erkennt sie schließlich ein reiner Tor, der geglaubt hatte, daß er eine arme Lebensmüde vom Tode gerettet, daß er damit einmal in seinem zwecklosen

Dasein eine gute Tat getan, und daß er jetzt nur noch die Pflicht habe, das Mädel zu heiraten. Ein Irrtum hat Folgen, die mit der Aufklärung des Irrtums von Rechts und Psychologie wegen zergehen müssen. Bei Hans Müller nicht. Es ist ihm zu schwer, die Beschämung des reinen Toren und der Preisschwimmerin tragikomisch zu vertiefen. Er hüpft mit einem Witz über die Schwierigkeit weg und empfiehlt uns weiter als Verlobte zwei Leutchen, die das Zeug gehabt hätten, sich von dem Kroppzeug der andern beiden Einakter zu unterscheiden. Damit ich aber nicht lüge oder doch die Wahrheit verschweige: man lacht ab und zu. Dieser Autor ist zum mindesten ein unbekümmerter Feuilletonist, der seine Wurstigkeit schnoddrig pointiert.

Er wäre freundlicher begrüßt worden, wenn das Kleine Theater die drei Einakter an drei Abenden drei größern Stücken von drei gewichtigern Dramatikern voraufgeschickt hätte. Durch die Zusammenballung dieser denkbar unlyrischen Müller-Lieder entstand eine Atmosphäre von Muffigkeit, die empfindlichere Lungen angriff. Es ist Zeit, daß die Direktion Altman, die seit elf Wochen in Übung ist, nun endlich anfängt. Dies Haus unter den Linden hat von Reinhardt und Barnowsky eine Tradition, an die anzuknüpfen spielend leicht sein sollte. Der Direktor Altman hat vorläufig einzig das Verdienst, uns Herrn Gustav Waldau gezeigt zu haben, den wir aber nicht als Gast gezeigt, sondern unserm Bestand einverleibt haben wollen. Ein Schauspieler von der besten Kinderstube, also ein seltener Vogel in Berlin, und weit mehr als das: humoristischer Charakteristiker von einer Spannweite, die selbst hier fühlbar wurde, wo die Armut des Autors sie verhinderte, genügend sichtbar zu werden. Wenn unsre Thespisse ihr Geschäft verstehen, überbieten sie einander, um Herrn Waldau dem münchner Hoftheater abspenstig zu machen.

*

Gesinnung? Der englische Dramatiker John Galsworthy hat sie. Sein ‚Kampf' aber ist schon abgesetzt. Warum erst

nach der Premiere? Wahrscheinlich muß man dreihundertmal in den ‚Webern' mitgespielt haben, um für den Unterschied zwischen einem Dichter und einem Sozialreformer, zwischen einem Kunstwerk und einer Abhandlung, zwischen einem glühenden Herzen und einer anständigen Gesinnung abgestumpft zu sein. Oder man muß Galsworthys Romane gelesen haben und sich nicht denken können, weshalb ein Epiker dieses Rangs kein Dramatiker sein sollte. Aber wo sind Dostojewskis, Thackerays, Kellers Dramen? Daß Galsworthy nicht morgens zur Kanzlei mit Akten und abends auf den Helikon, sondern als Bühnenautor mit Akten auf den Helikon geht, daß er ein statistisches Material zu philanthropischen Zwecken dramatisiert und dadurch tatsächlich die Lebensbedingungen seines Volkes bessert: das ist kein Grund, mit Dürre und Trockenheit die Szene unsres Landes zu schlagen, dessen Regierungsform gar nicht zuläßt, daß seine Zustände sich bessern, und am wenigsten, daß sie sich auf einem musischen oder auch nur amusischen Umweg bessern. Kampf? Der alte: zwischen Arbeitnehmern und Arbeitgebern. Vier Bilder: Versammlung der Arbeitgeber; Elend der Streiker; Versammlung der Arbeitnehmer; Friedensschluß. Es wird nichts verschwiegen, was zum Thema gehört; aber es wird nichts gesagt, was über das Thema hinaus und ans Herz greift. Grau, teurer Freund; eine Nüchternheit, die manchmal durch ein Lamento nicht grade angenehm belebt wird; Diskussionen mit Illustrationen aus den hungrigen und den satten Familien. Erst ganz zum Schluß kommt eine ganz schnelle Szene, die sich nicht nur durch ihre Wortlosigkeit vorteilhaft unterscheidet. Der Führer der Arbeiter und der Führer der Kapitalisten — sie beide sind bis zuletzt, trotz manchen harten Anfechtungen, unbeugsam geblieben. Beide sind endlich von der Majorität überstimmt worden und müssen das Feld räumen. Da senken sie den Degen, da neigen sie das Haupt vor einander: auf immer unversöhnliche Feinde, die sich gegenseitig höher achten, als sie die konzessionsbereiten Genossen ihrer eigenen Klasse achten

können. Bilde Künstler, rede nicht: es wird nicht leicht sein, die Triftigkeit dieser Mahnung besser zu belegen, als durch diese eindrucksvolle Szene von einer halben Minute, die auf zahlreiche eindruckslose Szenen von zweieinhalb Stunden folgt.

Das Deutsche Künstlertheater war nicht recht beraten, als es diese künstlerisch wertlose Agitationspredigt — ob auch in einer untadeligen Aufführung unter Rittners Leitung — den starken und modernen Dramen voraufschickte, die es hoffentlich auf Lager hat. Denn darüber ist es sich doch wohl klar: daß die herrlichsten Neu-Inszenierungen von ‚Wilhelm Tell' und dem ‚Zerbrochenen Krug' und sämtlichen übrigen ‚Klassikern', die es etwa lebensfähig machen und erhalten könnte, ihm selber nicht zur Lebensfähigkeit verhelfen würden. Reinhardt dürfte jetzt jahrelang sein Repertoire auf die Klassiker stellen, weil er in Mode ist. Aber in Mode gekommen ist er nicht durch die Erneuerungen von ‚Minna von Barnhelm' und ‚Kabale und Liebe', sondern durch Wilde, Shaw, Wedekind, Gorki, Hofmannsthal, Maeterlinck, die vor zehn Jahren der dramatische Ausdruck des künstlerischen Zeitgeists waren. Diese dramatischen Repräsentanten der Gegenwart zu finden, wird jederzeit Aufgabe einer Bühne sein, die maßgebend werden will. Sucht, Sozietäre, sucht!

DIE KRONBRAUT

Wieder ein Märchenspiel von Strindberg. Eins in Moll, was kein Fehler zu sein brauchte. Bereits ein Zwitter von Märchenspiel und Nerventragödie. Von einer beklemmenden Fahlheit. Gretchen im schwedischen Hochgebirge, also Kersti Margreta Hansdotter. Sie entfernt ihr Kind, um eine Kronbraut sein zu können. Es kommt, wie es kommen muß. Verschuldung, Delirien der Angst, Schauer innerer Gesichte, Verdammung, Ketten, Tod, Sühne und Versöhnung auch Derjenigen, die bei Kerstis Lebzeiten mit ihr

und unter einander gehadert hatten, ihrer pharisäischen Verwandten, nordländischer Montecchi und Capuletti. Ohne diesen geschlechteralten Familienzwist des Mühlvolks und der Mordlinge hätte das Spiel keine rechte dramatische Bewegung, ohne den ekstatischen Abschluß einer allgemeinen Menschenverbrüderung nicht die Weihe des Kreuzes, an dem Strindberg hier niedergesunken ist, bevor er ein Gebild gestaltet hat. Der liebe Gott geht durch den Wald, als ein Amtmann, der die Strenge mit der Milde paart; ein Wassermann betet durch die sechs Bilder für Kersti und sich um Erlösung; Tiere werden mit Seele und Nächstenliebe begabt; Religion ist alles; und der Sieg der ewigen Harmonie über zeitliche Wirrsal wäre tröstlich ergreifend, wenn mir zunächst einmal die zeitliche Wirrsal auf den Leib gerückt wäre. Nicht etwa handgreiflich und kontrollierbar. Herrlich Strindbergs Zusammenhang mit der Natur, mit den Wogenwirbeln von Nebelmeeren, mit Wasserfällen und Wolkenfetzen und Bergesschlüften und wehendem Wind und Sonne und Mond und Sternen. Herrlich, ein Geisterreich schneeig leuchten zu sehen, einen Albdruck zu fühlen, einen Fieberspuk, eine Qualvision, eine schattenhafte Umarmung. Damit ist eine eigene Welt geschaffen, die ihre eigenen Gesetze hat. Darin soll nicht etwa ein pralles und dralles Menschenkind die Merkmale der Alltäglichkeit aufweisen. Wohl aber soll ein spirituelles Menschenkind vom Schlag oder vom Hauch Titanias meinesgleichen werden. Denn die Bühne ist nichts, die nicht Mittel zum Zweck der Menschendarstellung ist — ob der Mensch nun märchenhaft oder naturalistisch dargestellt wird. Der Charakteristiker Strindberg taumelt zwischen den Stilen. Er belädt seine Kersti mit einem Leid, dessen er sich entlädt. Was Goethes Gretchen und Hebbels Maria Magdalene erleiden, ist nichts gegen das, was Kersti erleidet. Ist darum nichts, weil dort Faust und Meister Anton die eigentlichen ‚Helden' sind, während hier sechs abendfüllende Bilder lang auf der einen Saite von Kerstis Verzweiflung gespielt wird — und weil das leider eine Verzweif-

lung ist, deren Grund wir nur noch verstandesmäßig erfassen können. „Was steckt denn auch in Kronen, Schleiern, rost'gen Schwertern, das ewig wäre!“ Es ist nicht mehr möglich, sich das Geflenne nahegehen zu lassen, das über eine verlorene Jungfernschaft anhebt. Aber das Stück handelt ja garnicht von der verlorenen Jungfernschaft, sondern von den Folgen des Kindesmords? Gewiß. Aber dieser Kindesmord wäre nie begangen worden, wenn der Verlust der Jungfernschaft nicht als Schande gälte! Für uns, denen er nicht als Schande gilt, müßte Kersti schon ein besonderer Mensch — oder, was ihr zustößt, müßte von symbolischer Bedeutung sein. Sicherlich hat Strindberg geglaubt, daß diese sich ergebe; daß er ein Drama der Gewissensnot überhaupt, ein Drama von Schuld und Sühne, von jeglicher Schuld und ihrer Sühne gedichtet habe. Dann bekenne ich für mein Teil, daß ich ungerührt geblieben bin. Ich fühle, wie Strindberg mich mit einer dunklen, starren, lastenden Stimmung umnebeln und durchtränken will. Es gelingt ihm auch — aber es gelingt ihm nur bis zu der Grenze, wo die Wirkung einer Tragödie erst anfängt: wo der fremde Schmerz mein eigener Schmerz wird. Tat twam asi: die Voraussetzung alles Vergnügens an tragischen Dingen, das bei der ‚Kronbraut‘ eben nicht eintritt. Strindberg versucht es so herum und so herum, von den Elementen und von den Geschöpfen seines lieben Gottes her. Aber der geht durch den Wald und segnet nur sie, nicht ihn.

Dafür hat er zum ersten Mal den Regisseur Bernauer gesegnet. Bisher war an dessen Inszenierungen von Shakespeare, Hebbel, Ibsen und Strindberg nicht mehr zu loben als der Fleiß und die übrigen sieben bürgerlichen Todtugenden, mit denen kein Hund vom Ofen zu locken ist. Diesmal ist plötzlich Phantasie da. Daß Strindberg mehr Regievorschriften macht als die andern Dramatiker, reicht zur Erklärung deshalb nicht hin, weil es ja von den andern Dramen zum Teil sogar fertige Aufführungen gab, die eine bessere Eselsbrücke sind als die besten Regievorschriften. Eher ist schon anzu-

nehmen, daß die Hälfte des Verdiensts auf den Maler Svend Gade kommt. Aber selbst dann ist Bernauers Hälfte immer noch eine Verheißung. Man wird gleich eingefangen. Was Strindberg nicht getroffen oder doch nicht durchgehalten hat — hier ist es: Märchenhaftigkeit. Gegenden und Gegenstände wie aus dem Bilderbuch, mit dem naiven Prunk einer kindlichen Phantasie geschmückt. Wasser aus Glitzerplättchen, Laub aus Papierstreifen und eine lustige Kringelornamentik. Als Dekorationsleistung kein Kunststück? Gewiß nicht. Aber in ein Licht getaucht, das erst den vollen Ton von Unwirklichkeit gibt. Auch eine simple mehlstaubweiße Kammer wird erst durch die schweflige Beleuchtung einem Munchschen Bilde ähnlich, auf dem Öfen, Säcke und Spinnrocken zu tanzen anfangen und die Menschen feierlich festgebannt sitzen — ein unheimlicher Eindruck. Der aesthetisch befreit, während der unheimliche Eindruck der Dichtung menschlich peinigt. Die Marter ist zu groß für den Anlaß und für die Schöpferkraft des Strindberg dieser Periode. Hätten da die Schauspieler helfen können? Kaum. Es ist ja eine vortreffliche Aufführung. Der Ton ist wundersam gedämpft. Die feindlichen Verwandtenheere, die gegen einander ausbrechen, brechen eben nicht aus, sondern grollen nur dumpf auf einander los. Eine spitzig-gehässige Solostimme führt Frau Hell, der ich nach ihren spöttischen Selbstcharakteristiken in modernen Lustspielen garnicht diese Härte der Objektivierung zugetraut hätte. Man fühlt mit der Triesch, wie sie unter solchem Pharisäertum leidet, und weiß, wie sie ihr Leid ausstöhnt. Aber da Strindberg sein Bauernmädel nicht von der Erde zu entrücken vermocht hat, fehlt ein Stück Bäuerlichkeit, das dem Teufel, in Figur einer Hebamme, besonders munden würde — Herrn Gebühr, der eine erstaunliche Probe von Geschmack und Instinktsicherheit damit abgelegt hat, daß er die tiefere Bedeutung dieses Hexenbratens nicht aufzeigt, sondern entstehen läßt. Das ist auch Wegeners ungeheure Wirkung. Der liebe Gott des Märchenspiels, der Kersti den Jammer erst voll Strenge zumißt und dann

voll Güte mit ihrem Leben von ihr nimmt. Ein schlichter Mann im langen blauen Mantel. Aber es scheint, als würde der Mantel immer länger, und als wüchse der Mann in den Himmel hinein. Er hat das gebietende Auge und die Stimme, die ruhig dröhnt. Er ist das Herz dieser mehr als vortreff-lichen Aufführung, deren man sich freuen soll, weil sie ein ganzes Theater um eine Stufe höher gehoben hat.

HENRI NATHANSEN

Man weiß nichts über ihn. Man hat den Namen erst gehört, als hinter den Mauern zahlreicher Provinzschauspielhäuser Muttersprache, Mutterlaut der jüdischen Parkett- und Galeriebesucher phonetisch getreu und herzerquickend wiedergegeben wurde. Jetzt erweist sich in unserm Komödienhaus ‚Hinter Mauern' beinah als ein handfestes Theaterstück. Es hat nur den großen, den entscheidenden Fehler, daß es, statt in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, anno 1912 vor sich geht, und daß diese Jahreszahl mehrmals betont wird. Aber ein dramatischer Konflikt darf nicht bloß denkbar, sondern muß fühlbar sein. Und während sich jeder mit seinem Gefühl in den Geist jener Zeiten versetzen würde, wo für viele jüdische Familien die Mischehe eines Kindes eine Katastrophe war, hört das Mitgefühl in dem Augenblick auf, wo sich diese Katastrophe unter uns abspielt. Unter uns ist das doch keine Katastrophe mehr. Da geschieht es täglich. Da begriffe man wahrhaftig nicht, warum die Tochter eines kleinen jüdischen Bankiers nicht einen Professor der Kulturgeschichte heiraten sollte, der nur den erschrecklichen Fehler hat, der Sohn eines christlichen Geheimrats zu sein. Nathansen spürt das selbst und verschärft den Konflikt. Keineswegs glücklich. Die beiden Väter sind Feinde von Alters her. Ein Gegensatz, der dramatisch fruchtbar werden könnte, wenn es ein Gegensatz der Rassen wäre und bliebe, wird nicht verstärkt, sondern abgeschwächt, wenn der Jude den Christen nicht bloß „Goi" und „Roosche",

sondern auch „Schuft“ und „Verräter“ tituliert. Zuletzt aber war alles garnicht so schlimm gemeint. Der eine gibt dem andern, der andre dem einen nach. Zur Beschwichtigung beider Parteien wird die Jüdin keine Christenkinder, der Christ keine Judenkinder aufziehen — denn wozu wäre die Konfessionslosigkeit da? Ein fauler Friede, der die Eigenschaft hat, das Komödienhaus unter Wasser zu setzen. Wie die Versöhnung zustande kommt, ist dem Theaterpublikum ganz egal. Es will sich schon aufregen, zweifellos; aber es will nach der Aufregung unbedingt, mit welchen Mitteln immer, beruhigt werden. Darin ist dieser Däne ein kompromisselnder Meister. Und so hat einen Riesenerfolg seines Schauspiels nichts weiter verhindert als die Knickrigkeit der Direktion Meinhard und Bernauer, die für die unerschöpflich dankbare Hauptrolle, den alten Lewin, nicht um jeden Preis einen Judenspieler ersten Ranges gemietet hat: Schildkraut oder Reicher oder Donat Herrnfeld. Ihr Mitglied Arthur Bergen ist nicht schlecht; aber er müßte für sich allein so sehenswert sein, wie seine Frau und sein Ältester. Jedes jüdische Herz schlägt höher beim Anblick dieser wunderbar jüdischen Mutter von Frau Frieda Richard, die den Schmerz ihrer Tochter so gut versteht, ihrem Mann um dieser Tochter willen so tapfer entgegentritt und auf ihren „Sohn, den Doktor“, so rührend stolz ist. Dieser Sohn heißt Eugen Burg und . . . Ich bin vielleicht für schauspielerische Genüsse übertrieben empfänglich und neige überhaupt zu Übertreibungen: aber ich geniere mich nicht, zu bekennen, daß ich für diese tiefmenschliche, prachtvoll schlichte und eindringliche Gestaltung, deren Wohlgeschmack man noch nach Tagen auf den Lippen hat, das ganze kleine, gleichgültig tendenziöse Milieustück noch ein paar Mal in Kauf nehmen könnte und möchte.

*

Den Jargon der kleinen Beamten, die Ausdünstung ihrer Krüppelseelen, kennt und trifft dieser Henri Nathansen nicht schlechter. Aber kennt er weder Mirbeau noch Courteline,

kennt er ihre dramatischen Extrakte, ihre musterhaft knappen Monographien des Beamtendaseins in je einem Akt nicht? Nun, vielleicht sind in Kopenhagen die Augiasställe der Behörden nicht mehr mit einer handlichen Mistgabel, sondern nur noch mit ungeheuern Baggern zu reinigen. Wirklich: Nathansen fährt einen auf, setzt ihn in Gang, schaufelt und wühlt und merkt im Drang der Reinigungsgeschäfte garnicht, wie sehr zuletzt sein eigener Geruch zu wünschen übrig läßt. Diese Satire hat den schlimmsten Fehler, den eine Satire haben kann: daß ihr Autor vor unsern Augen die Berechtigung verliert, zu irgend einer Sache der Welt eine satirische, also eine überlegene, strafende, erzieherische Stellung einzunehmen. Wieder gilt, was bei Hans Müller gegolten hat: die Legitimation zum Satiriker hat nicht jeder erste beste Theaterschriftsteller, dem Auge und Pectus für die Ernsthaftigkeit der Dinge fehlen. Wer nicht gelitten hat, bevor er heiter wurde, wer nicht die Heiterkeit mühsam errungen hat: der wird nie lachen, sondern immer grinsen. Nathansen grinst. Seine Beamten sind neidisch auf einen Bureauchef, der dank seinen diplomatischen Gaben schneller avanciert als sie. Sie sind skrupellos roh gegen den untergeordneten Kollegen Mosegaard, der ihnen bei seiner Arglosigkeit nie schaden würde. Um jenen aus der Stellung zu bringen, verraten sie diesem, daß jener ihn mit seiner Braut betrügt — einer Remington-Phrühnö, die sich von ihm versorgen zu lassen gedenkt, während sie allen, aber allen seinen Kollegen auch ohne Ring am Finger was zuliebe tut. Verschwörung, Aufruhr, Preßhetze, Untersuchung, Todesangst sämtlicher Beteiligten bis auf den Bureauchef, der weiß, wie schwer man Füchse fängt. Das ist: ‚Die Affaire‘. Wenn Nathansen nur entfernt mit einem Dichter verwandt wäre, so hätte ihn der Zustand des armen Schluckers gefesselt, der plötzlich die Welt nicht mehr versteht. Der Mensch, der Mitmensch, der Bruder ist schließlich immer irgendwie interessant. Voraussetzung freilich, daß er mit Liebe gesehen ist. Die Liebe hat Nathansen nicht. Er spürt schon, daß er ein bißchen Men-

schentum braucht, weil sonst unser Anteil erlischt — und erhebt den geduckten Mosegaard durch so etwas wie Herzensbildung über das Gesindel, das lügt und strebert und einander würdig ist. Dann spürt er wieder, daß es über seine Kräfte ginge, einen solchen Mosegaard durchzuhalten — und stößt ihn zu dem Pack zurück. Ein peinliches Schauspiel, wie das ramponierte Kerlchen hin und her taumeln muß. Was unverrückbar bleibt, ist leider Nathansens Andacht zum Detail, sein Blick auf symptomatische Winzigkeiten des Milieus. Beamte frühstücken; Beamte sind pedantisch, schmiegsam, gallig, dumm, brutal, perfid und geil. Ein Akt? Drei Akte. Wenn es ihnen allen miteinander an den Kragen geht, unterdrücken sie ihre Sonderlaster zu Gunsten einer Gesamtkorruption, die den Staat davor bewahrt, sein Fundament, diese seine Beamtenschaft, vor der Öffentlichkeit beschädigt zu sehen — der vierte Akt. Für den unser Anteil dadurch belebt werden soll, daß endlich die Braut des Herrn Mosegaard, die Barchent-Messalina des Amts, in die überaus verführerische Erscheinung tritt. Ach, dem dänischen Dichter, eben weil er keiner ist, gerät die Erotik ebenso klapprig wie die Satirik. Er weiß nicht, daß das ‚Milieu', das er mit solcher Hingebung betreut, nicht früher ein dramatischer Faktor werden kann, als bis es mit Lebewesen angefüllt ist. Aber es ist nur mit den Röcken von Disponenten, Assistenten, Schreibern, Schreiberinnen, Bureauchefs, Direktoren, Boten und Scheuerfrauen angefüllt.

Also ein Fressen für diejenigen Schauspieler, die lieber in einen Rock als in eine Haut kriechen. Gehörte Herr Forest zu diesen Schauspielern, dann hätte er gemerkt, daß Mosegaard von seinem Autor fortwährend im Stich gelassen wird, und wäre resolut auf Verzerrung ausgegangen, wie seine Kollegin Söneland. So aber ging er auf Psychologie, auf ehrliche Menschengestaltung, auf Versöhnung der Widersprüche aus, die dadurch noch klaffender wurden. Man soll schlechte Stücke zwar artistisch gut, aber nicht zu schwer, nicht zu echt, nicht zu tief spielen wollen. Man soll sie aller-

dings erst recht nicht so schlecht spielen, wie es dieser ‚Affaire' eine hilflose und desto aufdringlichere Anfängerin als Muschi, das Luderchen, antat. Man soll sie — und das befreit aus solchem Dilemma — überhaupt nicht spielen. Wer hat denn, um Himmels willen, am Deutschen Künstlertheater diesen sichern Griff für dramatischen Tombak? Nachdem man sich zwei Regisseure entdeckt hat, entdecke man sich schleunigst einen Dramaturgen, und womöglich einen, der neben künstlerischem Urteil die praktische Einsicht hat, nicht in jedem Stück grade die Schauspielerin unbeschäftigt zu lassen, die endlich das Publikum an dieses Haus gewöhnen würde: die Lehmann.

DIE JUNGFRAU VON ORLEANS

Wenn man die ‚Jungfrau von Orleans' sehr lange nicht gesehen hat, dann wünscht man sie sich von Max Reinhardt inszeniert. Sie nennt sich: Eine romantische Tragödie und stammt zu einem Teil ja in der Tat aus den phantastischen Regionen unsrer Poesie. Himmelsgöttinnen begnaden unscheinbare Jungfrauen, Tote stehen auf und wandeln, Blitz und Donner mischen sich in Menschenangelegenheiten, Eisenketten sind wie Nichts. Das alles brauchte vielleicht nur einmal Einer mit den Bühnenmitteln unsrer, nicht meiningenscher Tage ins rechte Zauberlicht zu rücken, um dem alten Theaterstück einen neuen Glanz zu geben. Der Hauptreiz müßte freilich immer die Jungfrau bleiben. Vor mehr als hundert Jahren war sie einer aufgeklärten Zeit kaum durch Berufung auf den Wunderglauben des Mittelalters nahezubringen. Unsrer anders aufgeklärten Zeit wären ihre außernatürlichen Kräfte als das leidlich natürliche Ergebnis einer ungeheuer intensiven Autosuggestion verständlich zu machen. Ein erleuchteter Regisseur und eine erleuchtete Schauspielerin müßten zusammenkommen. Auch sie würden die Schwächen des Stückes, selbstverständlich, nicht beseitigen können. Es wird in der Mitte matt und matter, um sich erst in der zweiten

Hälfte wieder aufzuraffen. Es ist wortetrunken bis zur Unerträglichkeit, bis zur Zerstörung einer einheitlichen Charakteristik: wo schöne Verse herauszutrompeten sind, geschieht es — ganz gleich, ob damit die schönen Verse einer frühern Szene bestätigt oder aufgehoben werden. Der holde Wahnsinn Friedrich Schillers erzeugt nichts seltener und nichts schwerer als psychologische Wahrheit. Sein Aug' blitzt auf zum Himmel, nicht zur Erd' herab. Dadurch ist er zu einer harten Nuß für das Theater der Wenigen geworden. Eben dadurch aber wird die ‚Jungfrau von Orleans' noch lange einer der gangbarsten Artikel für das Theater der Vielen bleiben, denen die zündende Momentwirkung alles ist, und die um ihretwillen gern auf die leisere Überzeugungskraft einer künstlerischen Totalität verzichten.

Für Hauptmann wäre das nichts. Reinhardt würde hier einen Ausgleich suchen und wahrscheinlich irgendwie finden. Das Schillertheater sucht garnicht erst. Es ist nicht einmal mehr ein Schiller-Theater in dem bescheidenen Sinne, daß man die Verse deutlich hört und den Geist des Haus- und Schutzpatrons über den Wassern schweben fühlt. Zwischen angeblich „neuen Dekorationen", die den einfachen Zuschauer verhindern müssen, in seinem Kunstgeschmack fortzuschreiten, halten sich an die dreißig ehrenwerte Existenzen für Schauspieler, weil sie Barette, Helme und Federhüte aufhaben. Von ihnen wie durch eine Welt geschieden: Fräulein Lia Rosen, die deshalb wahrhaftig noch keine Jeanne d'Arc wird. Die erste Szene gelingt ihrem brennenden Ehrgeiz ganz überraschend. Hier ist sie wirklich „traumverloren". Die Worte fallen ihr in einem gestreckten Gleichmaß von den Lippen, daß man einen befehlenden himmlischen Geist am Werk glaubt, der dann auch der Verkündigung von der Mission der Jungfrau den ehernen Klang zu geben scheint. Nachher wechselt sie zwischen bloßer Rezitation, die ihr das Recht nimmt, selber von sich zu sagen, daß die Kunst der Rede, in der Ruhe wenigstens, dem Munde fremd sei, und erbitterten Versuchen zu einer Charakteristik, die mei-

stens scheitern. Nachher fehlt ihr an allen Ecken und Enden ein Regisseur. Das Schillertheater hat keinen. Aber was besagen alle Einwände der wichtigern Kritik vor der unersättlichen Begeisterungsfähigkeit eines naiven Publikums! Das applaudiert bei Kraatz so hitzig wie bei Hebbel und ist rührend dankbar für die schlechteste Darstellung, weil es glücklich ist, überhaupt im Theater zu sitzen und bunte, spannende, lustige, schaurige und jedenfalls irgendwie unterhaltsame Vorgänge zu verfolgen. Was soll dazwischen unsereiner? Ich würde stören, ohne nützen zu können. Man hat es leichtfertig und verletzend hochmütig von mir genannt, daß ich nur eine Stichprobe im Winter nötig habe, um festzustellen, daß das Schillertheater immer mehr verfällt — als ob nicht mancher Arzt mit einem einzigen Blick eine Krankheit erkennt, um die ein andrer viele Jahre streicht. Dies war die Stichprobe für den Winter 1913/14. Sie macht mir Lust, den nächsten Winter ganz zu überspringen.

EIN SOMMERNACHTSTRAUM

1905 im Neuen Theater, 1909 im Münchener Künstlertheater, 1913 im Deutschen Theater: drei ganz gleiche und doch drei ganz verschiedene Aufführungen. Gleich war die Wirkung, verschieden der Weg zu dieser Wirkung, von der man sagen kann, daß sie nicht zu übertreffen ist. Oder erinnert sich jemand, vor der Bühne einen solchen Grad von Beglücktheit — nicht einzelner Menschen, nicht einzelner Schichten, sondern sämtlicher Zuschauer erlebt zu haben? Hier hat sich einmal der Begriff des Theaters als einer demokratischen Kunst höchsten Ranges verwirklicht, ohne daß die feinsten Nerven sich abzuwenden brauchen. Denn die Mittel sind ganz und gar aristokratisch. Ton und Farbe und Licht — ein Dreiklang, der durch keine Ungunst der äußern Bedingungen verhindert wird, im besten Sinne zu entstehen. Das erste Mal waren die Schauspieler noch unentwickelt, unfrei und, vor allem, unzulängliche Sprecher. Aber es gelang ohne

sie, die Illusion eines Geisterreichs zu erzeugen. Mondlicht schimmerte, und Morgenlicht zog blendend herauf. Aus der Tiefe tönten Stimmen tellurischer Herkunft. Hier und da leuchtete ein Glühwurm. Laub raschelte, Moos roch beinahe, Äste knackten, und der Wald schien unübersehbar. Das zweite Mal standen längs der Rampe vier kahle Stämme, über denen ein bißchen Gerank das Zweigwerk, hinter denen ein ausgespannter Vorhang den Horizont, und vor denen ein hingebreitetes Tuch den grünen Boden vortäuschen sollte. Wieder gelang die Täuschung vollkommen, weil sich rein und groß Reinhardts Verständnis für die Dichtung Shakespeares und die Besonderheit seiner Schauspieler erhalten hatte und die Kräfte dieser Schauspieler üppiger und zuverlässiger geworden waren. Beim dritten Mal nun müßten gradezu die (plastischen) Bäume in den (Fortuny-) Himmel wachsen: eine Bühne mit diesen ‚Errungenschaften'; ein reifes Ensemble; ein Regisseur, der zur Ruhe der Meisterschaft gediehen ist. Aber auch, wenn es schöner überhaupt sein könnte als die ersten beiden Male: es wäre nicht schöner. Es ist dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Es ist ein Ausgleich geschaffen. Es fehlt vom ersten Mal der unvergeßliche Reiz der Überraschung, ein erstarrtes Werk plötzlich aufstrahlen, aufglühen, aufblühen zu sehen; und es fehlt vom zweiten Mal der mitreißende Elan der Notwendigkeit, die Widerspenstigkeit der unglückseligen Reliefbühne zu besiegen. Vergleiche hinken: aber ungefähr ist es wie ‚Die Räuber', ‚Don Carlos' und ‚Wallenstein'; immer anders und immer dasselbe. Jetzt wirkt alles rund, fest, sicher, abgewogen, schlackenfrei. Mit einem Druck der Hand beherrscht heute Reinhardt sein Instrument. Es gibt keine Nebengeräusche. Die Technik hat sich in Kunst verwandelt und die Kunst in jene höhere Natur, die jede Schwere der Wirklichkeit überwunden und ihre Kinder sämtlich gleich lieb hat. Es liegt in dieser Richtung und scheint Absicht, daß die drei Welten nicht mehr so scharf wie früher abgeteilt sind, daß manchmal die Elfen an die Menschen, die

Liebespaare an die Rüpel angrenzen. Soll man in diesen drei Welten Kränze verteilen, so verdient ihn von den Elfen keiner besonders, von den ‚Menschen' die Heims, von den Rüpeln Arnold. Aber auch ihre Kränze verdient ihr und unser Reinhardt, der mit diesem Shakespeare-Zyklus ein Werk begonnen hat, wie es die deutsche Theatergeschichte nicht kennt.

VON SHAW

Pygmalion ist Shaws erster echter Theatererfolg in Berlin (und anderswo; und wahrscheinlich überall). Aber selbst ein so sekundäres Werk von Shaw aufführen, heißt: zur Zivilisierung der theatralischen Abendunterhaltung in Deutschland beitragen. Man darf diese Dinge freilich nicht mit gefalteter Stirn und mit dem Anspruch betrachten, daß Shaw in jeder Zeile das Recht auf seine Weltberühmtheit erweise. Was aus dem Tag für den Tag entsteht, ist zunächst nicht darauf erpicht, unter den Unsterblichkeiten der humoristischen Weltliteratur zu rangieren. Es will Spaß machen. Der Professor Wiggins setzt sich zum Ziel, das Blumenmädel Eliza in drei Monaten bei der Gardenparty eines Botschafters für eine Herzogin auszugeben. Da wir im Lustspiel sind, gelingt das mühelos. Aber man stelle sich vor, wie unsre Spaßmacher sich quälen würden, aus diesem Einfall ein kümmerliches Kapital von komischen Zusammenstößen und geistreichelnden Wortverdrehungen zu schlagen. Shaw quält sich überhaupt nicht. Er hat in sich einen Überschuß von spitzbübischer Seelenvergnügtheit, die ihm unwillkürlich aus den Poren spritzt. Auf daß die Unähnlichkeit dieses Schwanks mit unsern Schwänken nicht zu groß werde, kriegt Beatrice schließlich ihren Benedikt. Denn Shaws Geist, der sonst Verhältnisse und Menschen zu zersetzen, sich gegen sich selbst und seine Gebilde zu kehren und auf seinen Sprüngen unfaßbar zu sein pflegt: hier ist er wie besänftigt. Immerhin: daß der Scherz, der mit dem Blumenmädel versucht wird, ebenso leicht schief gehen, daß dieser Vorwurf auch tragisch

gewendet werden könnte — das Bewußtsein daran verhindert Shaw, je ganz flach zu werden. Aber daß er für sein Teil die Sache heiter, daß er sie nur zum Anlaß nimmt für seinen Schnörkelwitz, für kleine Sprühfeuer seiner guten Laune — das macht ihn zu einem kleinen Wohltäter der Menschheit.

Wenn sich jetzt die Leute an Shaw gewöhnen, weil er ihre Gehirne nicht mehr überanstrengt, wenn Shaw jetzt richtig Mode wird — sollte man dann nicht die Konjunktur benutzen, um jene beiden Meisterwerke durchzusetzen, die vor zehn und acht Jahren abgelehnt worden sind? ‚Candida' und ‚Caesar und Cleopatra': hier sind Rettungen nötig, möglich und ohne Zweifel sogar finanziell nützlich. Reinhardt heraus! Oberstes Gebot für den Theaterdirektor: Dinge zu machen, die seine Zeitgenossen bewegen. Ein Literaturparadigma des achtzehnten Jahrhunderts wie ‚Emilia Galotti' bewegt keinen, Shaws Blüteperiode einen jeden von uns. Daneben wird ziemlich unerheblich, ob Barnowsky den gott- und publikumgefälligen Shaw ein bißchen schöner oder schlechter aufgeführt hat. Es regnet wirklich. Seit dem ‚Weißen Rößl' hats das nicht gegeben. Seit dem ‚Weißen Rößl' hat man auch in diesem Hause nicht so viel gelacht. Manche finden, daß man noch mehr hätte lachen können. Mir genügts. Auf der Straße und in appetitlich hellen Zimmern ein nettes Lustspielensemble, das, je nach Vorschrift, liebenswürdig oder derb ist. Die Übergänge sind vielleicht zu deutlich. Damit wirds von einem Jubiläum bis zum andern feiner werden. Und die Jubiläen werden häufig sein, so verzweifelt sich deutsche Gelehrte auch fragen, ob sie die philosophische Durchlotung ihres Abgotts am Ende nicht doch zu andächtig betrieben haben, wenn dieser Shaws plötzlich imstande sei, mit den Tantiemen-Nabobs zu wetteifern.

*

Reinhardt wird den deutschen Gelehrten ihre Seelenruhe wiedergeben. Er führt ein Märchenspiel auf, das zwar so wenig Talent zum Schlager hat wie ‚Caesar und Cleopatra',

aber von Shaws zweitem Meisterwerk einen allerkräftigsten Hauch verspürt hat. ‚Androklus und der Löwe' zieht einen Teil seiner Lustigkeit aus Shaws Überzeugung, daß sich seit der Zeit der Christenverfolgungen nichts in der Welt geändert habe. Der Historiker Shaw ist nicht der Meinung, daß ein Gladiator unmöglich einem Kino-Portier geglichen habe: für ihn besteht kein Unterschied. Er behauptet, die Menschheit bloß nachahmen, nachahnen zu können, wie er sie kennt, und sieht deshalb Römer der Vergangenheit im Bilde seiner Zeitgenossen und Landsleute. Als ob nicht auch Goethes Griechen Weimaraner des achtzehnten Jahrhunderts wären! Shaw hätte nichts Aparts für sich, würde seine unpathetische Geschichtsauffassung nicht aus einem bloß negativen Element — Mangel an Ehrfurcht vor überkommenen Wahrheiten — durch seinen Witz ein positives Element seiner Kunst, und um so positiver, selbstverständlich, je größer die geistige Freiheit dieses Witzes. Wenn in andern Fällen eine Glasur von Ironie um tödlich ernst betriebene Dinge ist, so schwingt hier unter spöttischem Klingling ein Ton von tödlichem Ernst, daß man wahrhaftig nicht überrascht ist, überall Shaws Werk als eine Biermimik, einen Studentenulk, einen Faschingsscherz bezeichnet zu finden. Androklus, der bei dem griechischen Märchendichter Aelian ein entlaufener römischer Sklave ist, wird bei Shaw ein Christ und damit Anlaß eines dramatischen Kampfs, der sich zwischen Heidentum und Christentum abspielt. Es geht um der Menschheit wesentliche Gegenstände, die Shaw nicht verkleinert, weil er sie kritisiert, weil er sie von verschiedenen Standpunkten betrachtet, weil er ihre Vertreter nicht nur ‚Vertreter', sondern nebenbei Menschen sein läßt. Tut es der ‚Würde' der christlichen Märtyrer wirklich Abbruch, daß eine gesunde und begehrenswerte Lavinia unter ihnen zwar zu sterben bereit, aber, solange sie lebt, für den Mannesreiz eines hübschen römischen Hauptmanns nicht unempfindlich ist? Was man Shaw übel nimmt, und nicht ihm allein, ist seine unbestechliche Aufrichtigkeit. Ein Athlet wird Christ, hätte also seine

Nächsten zu lieben wie sich selbst. Dagegen ist in der Theorie nichts zu sagen. Aber halte einmal einem römischen Lausejungen auch noch die linke Wange hin, wenn du ihn mit einem Hauch deines Mundes umblasen, laß dich einmal von jämmerlichen Sklaven peitschen, wenn du sechs mit einem Schlage niederwerfen kannst! Der Athlet haut um sich. Ohne viel Gerede zu machen, zeigt Shaw, was er für praktisches Christentum hält: die Auswirkung angeborener Gaben. Diese Gaben irgendwelchen Sittengesetzen zuliebe auszuhungern: das ist Schwindel, Finsternis und Heidentum. Der gute, ehrliche, hilfreiche Androklus soll jederzeit auf sein Herze hören: dann werden sich die Bestien ihm zu Füßen schmiegen. Das stimmt mit den Lehren des Evangeliums überein. Aber der Athlet Ferrovius soll nicht Gebete gen Himmel flennen, sondern, zum Donnerwetter, seine Muskeln gebrauchen: dann wird sich ihm der machtwahnwitzigste Caesar beugen. Das ist Shaws Evangelium, das so amüsant wie er noch Keiner gepredigt hat. Sei dir selbst getreu: über diesen letzten Schluß aller Lebensweisheit hat Ibsen seinen ‚Peer Gynt' gedichtet, mit dem Shaws hurtige Schnurre es für mein Gefühl an ideeller Spannweite ebenso erfolgreich aufnimmt wie an artistischer Unzulänglichkeit. Daß Shaw diesmal besonders ungebührlich angerempelt worden ist, fällt auf seine Kritiker zurück. Aber daß keiner, keiner ihn begriffen hat, daran ist er selbst nicht ganz unschuldig. ‚Caesar und Cleopatra' war gewiß eine formlose, nicht nur aus geistreicher Absicht, sondern auch aus Gestaltungsschwäche schwankende und schillernde Komödie. Aber man begriff sie und ihre Herrlichkeit, weil Caesar und Cleopatra unverrückbar fest im Mittelpunkt standen und die Strahlen, die sie nach allen Seiten aussandten, schließlich doch von allen Seiten wieder auffingen. Dieses Märchenspiel ist voll von Licht, das nicht immer weiß, worauf es sich ergießen soll. Abwechselnd werden Androklus, der Löwe, Lavinia, Ferrovius und der Caesar Hauptperson. Darum wird es eben keiner. Das Interesse kann sich nicht recht vor Anker legen. ‚Pygmalion' ist fertig

gemacht, belohnt die Arbeit durch Tantiemen und wird in einem Jahr vergessen sein. ‚Androklus und der Löwe' ist Shaws großartigste Eingebung. Da hat seine Geduld oder seine Kraft nicht gereicht. Ach, daß dem Menschen nichts Vollkommenes wird!

Der Besucher der Kammerspiele braucht trotzdem nicht zu darben, wenn er ein Organ für die Kunst der Menschendarstellung hat. Dem Regisseur Reinhardt hat der Shakespeare-Zyklus — der ihm doch Zeit für Schmidtbonns Verlorenen, in jeder Beziehung verlorenen Sohn ließ — leider keine Zeit für Shaw gelassen. Reinhardt hätte die Teile der zerfallenden Komödie zwar schwerlich zu einer Einheit zusammenschmieden, aber immerhin für die Dauer eines Abends aneinanderkitten können. Vor allem: bei ihm hätte die Komödie Selbstbewußtsein bekommen. Denn das hauptsächlich unterscheidet Reinhardt von seinen Unterregisseuren: daß sie von Fehlern eines Stücks besiegt werden, mit denen er es aufzunehmen wenigstens versucht. Die entscheidende schauspielerische Leistung natürlich bedurfte diesmal seiner Hilfe kaum. Man achtete nicht auf Mary Dietrich, die als entschlossene und verlockende Lavinia bewies, wie wertvoll sie ist, sobald sie nicht mit schwerem Heroinentum überbürdet wird. Man achtete nicht auf Diegelmann, der die Kämpfe zwischen seiner christlichen Seele und seinem heidnischen Körper auf eine zulängliche Manier vorzeigte. Man achtete nicht auf Egon Friedell, der vielleicht kein Schauspieler, aber insofern ein Shaw-Spieler ist, als er ganz frech einen Caesar wienerisch daherreden läßt. Man achtete nicht einmal auf den Löwen, der so menschlich brüllte. Man war ganz Aug' und Ohr für Victor Arnold. Dem hätte man schon nach seinem George Dandin jede Tragik zugetraut. Als Androklus hat er wieder solch einen Ausbruch des geknechteten Menschen, vor dem man zittert, wenn er die Kette bricht. Und es gelang ihm wieder zwischen allem Gelächter, das er selber mit den schlichtesten Mitteln geweckt hatte, mit eben so schlichten Mitteln auch harte Herzen zu rühren.

SHAKESPEARE UND THOMA

Als zweiter Abend des Shakespeare-Zyklus: ‚Viel Lärm um Nichts'. Wer an dieser Vorstellung herummäkelt, der müßte zur Strafe einmal ins Hoftheater geschleppt und dort an einen Stuhl festgebunden werden. Die Dekorationen sind alle funkelnagelneu und werden sicherlich für tausend Abende herhalten, an denen keineswegs immer ‚Viel Lärm um Nichts' gegeben zu werden braucht. So peinlich individuell ist man am Gendarmenmarkt nicht. In diesen hohen Hallen dürfte das Maskenfest des Grafen von Lavagna mit dem gleichen Fug stattfinden wie das Maskenfest eines Gouverneurs von Messina. Mit Hilfe desselben langwierigen und weihrauchenden Umzugs, der Heros Beschimpfung vorangeht, kann Karl der Siebente von Frankreich gekrönt, der märkische Stallmeister Froben begraben, Brunhild mit Gunther getraut werden. Das maßvolle Tempo, in dem man Benedikt und Beatrice in einander verliebt macht, würde für die Zähmung einer Widerspenstigen durch einen wilden Petruchio kaum beschleunigt werden. Wenigstens nicht von der Regie. Das ist ja gar keine Regie. Unvermittelt tritt Ernst neben Spaß, Wahn neben Wirklichkeit. Mittelmäßigkeit ringsum. Aber jetzt binde man den Delinquenten los und schleppe ihn in eins der andern berliner Theater (außer dem Deutschen Theater und dem Deutschen Künstlertheater). Der Wahrheit die Ehre: von ihnen würde keines ein so figurenreiches Kostümstück so tüchtig bewältigen wie das Schauspielhaus. Diese Hofschauspieler haben nicht viel in sich, aber sie haben eine gefällige und wohlerzogene Art, das bißchen nach außen zu kehren. Sie wissen sich so zu tragen und zu bewegen, daß ihnen der Umgang mit Prinzen und unter Umständen auch eigenes Prinzentum zugetraut werden kann. Wenn es einen Realismus der poetischen Stimmung und einen Realismus des tatsächlichen Vorgangs gibt, so ist zu sagen, daß diese königlichen Darsteller in der Nüchternheit ihrer Seelen und der Sicherheit ihrer Sitten

an den unwichtigen Realismus doppelt abstatten, was sie dem wichtigen schuldig bleiben. Das ist so lange erträglich, wie die Herrschaften unter sich sind. Dann tritt Arthur Vollmer auf — und Shakespeares Welt ist herrlich wie am ersten Tag.

Wird der Delinquent jetzt immer noch bestreiten, daß diese Shakespeare-Welt bei Reinhardt von Anfang bis zu Ende fühlbar ist? Reinhardt findet die Mitte aus, in der die drei Handlungen des Stückes sich treffen. Er führt einen phantastischen Stil durch, der es glaubhaft macht, daß Menschenkinder auf ihre alten Tage so vertrotteln wie Holzapfel und sein guter, lieber, alter Gevatter Schlehwein; der die Möglichkeit zuläßt, daß ein Mann von der gutartig normalen Veranlagung des Grafen Claudio sich gegen seine Braut aus heiler Haut wie ein Irrsinniger benimmt; und der die ganz natürliche Lebensluft für ein Paar von der geistigen Schnellkraft Benedikts und Beatrices bildet. Musik, während die Bühne sich im Dunkel dreht; Tanz, wenn es wieder hell ist; die bunte Daseinsfreudigkeit südlicher Himmelsstriche; ein Bastard, der so fabelhaft aussieht, spricht und lacht, daß seine Intrige eigentlich noch fabelhafter sein dürfte; Waßmann und Arnold als einfältige Gerichtsdiener, die wirklich alle Einfältigkeit der Welt gefressen zu haben scheinen; und Bassermann als Benedikt, von dem gesagt wird, daß er „eine sehr übermütige Gesinnung" habe. Sie gibt den Grundton der Aufführung an. Jawohl, es wird manchmal über die Stränge geschlagen. Aber zum Teufel mit allen Pedanten, Silbenstechern und Hütern der Tradition! Wo gehobelt wird, fliegen Späne; und wo erreicht werden soll, daß klassische, allzu klassische Komödien nicht mehr begähnt, sondern belacht werden, ist es unvermeidlich, daß die Perücken wackeln. Übertreibung ist schön oder häßlich, je nach dem, ob sie überschießende Kraft oder forcierte Impotenz ist. Bei Reinhardt ist sie schön.

*

Bei Ludwig Thoma, aber nur bei dem Dramatiker, ist sie häßlich. Und auch bei dem Dramatiker nur da, wo es über den Einakter hinausgeht. Denn für den Einakter reicht seine Potenz. Schon ‚Moral' hingegen war billig; und nach ‚Maria Magdalena' hat Thoma diejenigen Kritiker, die seine Spottgedichte seinen Tragödien vorziehen, grade durch solch ein Spottgedicht auf ihre Beschränktheit ins Recht gesetzt. Sein Wochenpoem von zwölf bis sechzehn Zeilen übertrumpft auch diese abendfüllende ‚Sippe', die zu dem Vitriolgeschmack des Wochenpoems in einem kaum erklärlichen Gegensatz steht und auf keine Bühne gelangt wäre, wenn ein wildfremder Autor sie angeboten hätte. Den hätte der Theaterdirektor gefragt, ob er nicht wisse, daß vor ihm Ludwig Thoma den deutschen Oberlehrer satirisch zerstriemt und damit literaturunfähig gemacht hat. Gewisse Typen werden eben einmal zu Ende gedichtet. Auch die Fälle Nora und Helmer haben bei Ibsen eine Fassung erhalten, die vorläufig noch genügt. Sie aber, wildfremder Autor, verschlechtern unsäglich, was Sie wiederholen. Bei Ihnen ist Helmer preußischer Reserveleutnant und im Besitz einer idiotischen Schwester und eines Schulmeisters von Schwager, die gegen seine Frau, weil sie in München Malerin gewesen ist, wie die Besessenen hetzen — aber so lange erfolglos hetzen, bis der alte Vater der Frau hungrig aus Amerika zurückkehrt und ein rotes Blatt zu redigieren plant. Da werden bunte Röcke zu Hyänen. Kein übler Stoff. Denken Sie sich, daß der Peter Schlemihl des ‚Simplicissimus' darüber käme. Er würde an der Hohlheit eines Menschen, der ohne Uniform gar keiner ist, die Hohlheit einer ganzen Regierungsform erweisen, die Unmöglichkeit eines Systems, dem ein tüchtiges, sachliches, selbstbewußtes Volk die Blamage von Zabern verdankt. Jawohl, das würde er. Die förderliche Zufallsaktualität wäre dann nur der verdiente Lohn für einen satirischen Mut, der zu jeder Zeit in unsern Landen seine Nahrung findet. Aber kleinstädtische Schulmeister sind doch wohl bis auf die letzte Faser abgenagt. Sie, Herr, wagen sich an die nackten Knochen

und knacken tapfer daran herum. Welch ein bedrohliches Gebiß! Den Reserveleutnant läßt es unberührt. Der also wird, als es ihm an den Kragen (der Uniform) geht, zum Helmer einer Nora, die sich wider den brutal-egoistischen Quälgeist ihres armen, dummen, sozialdemokratischen Vaters erst auflehnt, nachdem sie sich durch ihre ererbte Lammsgeduld um unsern Anteil gebracht hat. Gegen dieses Doppelhäufchen Unglück scheint uns freilich die gesund-karrierefrohe Unsentimentalität des Reserveleutnants im Recht. Dann aber haben Sie Ihr Stück aufs gründlichste verformt. Oder täusche ich mich so über Ihre Absichten? Ihr Reserveleutnant bleibt am Schluß allein zurück. Haben Sie sich da nicht gedacht, daß er als bestrafter Bösewicht den Publikumsbedarf an sittlicher Befriedigung decken wird? Ich möchte wetten. Statt dessen gratuliert man dem Mann, daß er endlich frei, daß er dieses Schaf von Frau und diesen Hammel von Schwiegervater los ist. Da er, nach dem Personenverzeichnis, „ein wohlhabender junger Mann" ist, so wünscht man von Herzen, daß es ihm gelingen möge, sich für sein gutes Geld eine neue, vernünftigere Familie zu kaufen. Im Ernst, lieber Herr: nichts stimmt. Diese Ehe ist nie geschlossen, nie geführt, nie gelöst worden. Ihnen ist wirklich alles krumm und schief geraten: der ‚Simplicissimus' als ‚Dorfbarbier', der Widerwart als Held, der Lachkrampf als Weinkrampf und die ironische Durchfaltung Ihrer Dichtermienen als Grimasse. Aber: aus verschiedenen Ornamenten spricht Talent. Geben Sie's nicht auf, und lassen Sie sich mit der neuen Arbeit wieder bei mir sehen. Adieu, adieu — der nächste Autor!

Nun ist aber das Stück wirklich von Ludwig Thoma und deshalb auf die Bühne des Kleinen Theaters gelangt, dessen Direktor meine Warnungen in den Wind schlägt. Zu seinem Schaden. Wenn er sich nicht selbst sagen kann, daß diese ‚Sippe' nichts taugt, so muß er sich endlich einen Dramaturgen mieten, ders ihm sagt. Dabei werden seine Aufführungen von Premiere zu Premiere besser. Diesmal gings sogar ohne Gast. Max Adalbert hatte es schwer, dem Rek-

tor, der angeblich aus Iserlohn und in Wahrheit aus Thomas ältern Komödien stammt, besondere Züge zu geben; aber er bekam es fertig. Ihm ist zu danken, daß man die komischen Partien überstand. Für die ernsten hieß der Retter Paul Bildt. Ein junger Schauspieler, von dem man zu Beginn der Saison annahm, daß er alles könne — was selten ein hohes Lob ist. Jetzt stellt sich heraus, daß er ein Nervenschauspieler von so persönlicher Note ist, daß man die größten Hoffnungen auf ihn setzen soll. Den Reserveleutnant hat er mit einer Innerlichkeit gespielt, daß das schlecht geleimte Stück aus allen Fugen ging, daß es noch absurder erschien, als es ist. Aus einer schalen Kopie des Helmer wurde Helmer selbst, der sich in dieser Umgebung verwunderlich genug ausnahm. Wenn der Direktor Altman sich schon nicht um unsre künstlerischen Ansprüche kümmert, so kümmert er sich vielleicht um die künstlerischen Ansprüche seiner bedeutenderen Schauspieler.

HAMLET

Wie Reinhardts ‚Hamlet' entstanden und einmal gewesen ist, das kann, möge, sollte, müßte jeder, ders nicht weiß, auf den letzten dreizehn Seiten meines Buches über den Mann und sein Werk nachlesen. Hätte Reinhardt selbst es getan, so wäre ihm vielleicht doch nicht ratsam erschienen, für den repräsentativen Shakespeare-Zyklus auf eine Form zurückzugreifen, die er bereits überwunden hatte: auf den ‚Hamlet' ohne Hamlet. Reißt einem Menschen Hirn und Herz heraus und redet uns eifrig ein, er lebe, denke und fühle: so etwa ist es, wenn Reinhardt alle seine Künste an einen ‚Hamlet' wendet und verschwendet, in dessen Mitte nicht mehr, wie 1910, Bassermann, sondern wieder, wie 1909, Moissi steht. Es ist so rätselhaft wie schädlich. Der Blick beider Augen wird auf die ‚Künste' abgelenkt, die doch manchmal nur ein Auge vertragen. Was nützt, zum Beispiel, eine Stilisierung, die nicht durchgeführt ist! Ich

bin bereit, mir das nackteste Podium vor dem schlichtesten Vorhang als das Prunkzimmer des Polonius vorzustellen; aber dann stört mich auf der nächtlichen Terrasse die Leibhaftigkeit von Kanone und Kohlenbecken. Man appelliere an mein äußeres oder an mein inneres Gesicht, und nicht abwechselnd an dieses und an jenes. Es fehlt auch sonst die Konsequenz. Alte kleine Striche werden aufgemacht, was kein Malheur ist; aber Hamlets Begegnung mit dem Hauptmann des Fortinbras wird gestrichen, worauf kein Regisseur je verfallen dürfte. Schildkraut weint glaubhaft um Hekuba und überläßt — ist das schon dagewesen! — einem Figuranten seine Rolle in der ‚Mausefalle', in die den König sein Gewissen nach Reinhardts Meinung auf eine veraltete Weise bringt. Bei Shakespeare scheint Claudius, da er plötzlich aufbricht, allen außer Hamlet, seiner Mutter und Horatio, einfach unwohl. Bei Reinhardt rückt er den Komödianten auf den Leib, spielt in Todesangst mit und verrät sich so dem ganzen Hof als Kerl, der Butter auf dem Kopfe hat. Was eine tadelnswerte Originalität! Hamlets Belehrung der Schauspieler gilt mutatis mutandis erst recht für ihre Regisseure, die ihnen ja doch mit gutem Beispiel vorangehen sollen. Wer Helsingör so schreckendräuend zu beschwören, Hamlets Apotheose so weihevoll in Musik zu setzen und zwischendurch viele Szenen so shakespearetreu zu erschöpfen versteht: der ist an keiner Stelle auf die Mätzchen seiner eigenen Kopisten angewiesen.

Aber auch dann an jeder Stelle auf seine Schauspieler. Ein paar Neubesetzungen haben das Bild nicht wesentlich verändert. Herr Danegger, statt den Geist im Geisterton zu sprechen, versucht es fälschlich mit der Charakteristik in drei, vier Tönen. Herr Delius ist ein hübscher Laertes. Schwester Ophelia wird durch das blutjunge Fräulein Eckersberg endlich einmal die demi-vierge, für die Shakespeare nur noch nicht den Namen gehabt hat. Frau Bertens ist als Königin ein bißchen zu passiv. Am besten: Herr Krauß, weil er die Schmähadjektiva, die dem geflickten Lumpenkönig

nachgerufen werden, unerschrocken zu einem Portrait zusammenträgt, das sie als berechtigt erweist. Dazu die alte Garde: Waßmanns Rosenkranz mit seinen erschreckten Blödiansaugen; Pagays sanftkomischer Totengräber; Kühnes theaterhistorische Studie des Zweiten Schauspielers; Wintersteins prachtvoller, klassisch gewordener Horatio. Sie alle aber, ob an sich zulänglich oder unzulänglich, haben den Fehler, daß man sie in dem Maße zu viel beachtet, wie man Hamlet zu wenig beachtet. Moissi und Hamlet: das ist, als ob im verstecktesten Winkel eines gotischen Domes Derjenige, der auf hoher Kanzel dem Volk von der Bestimmung dieses Hauses künden sollte, ein paar versprengten Gläubigen vormimt, daß ihm aufgegangen sei, wo Gott wohnt. Ein wohlzuleidender Priester. Jung, mit gierig glühenden Augen, verräterischen Mundwinkeln, sehnigem Körper, fliegenden Händen, brandenden Mienen, berückendem Organ und jener unwiderstehlichen Liebenswürdigkeit des Wesens, mit der man ein Genie und ein Hohlkopf sein kann. Er rackert sich ab, der sympathische Priester. Er packt sein Thema bald an dem, bald an dem Zipfel. Er hat ‚Einfälle'; schillernde, bestechende, ja, zweimal gradezu erleuchtende Einfälle. Er ist ergeben und höhnisch, ehern und süß. Er versichert euch hoch und teuer und immer wieder, daß er die Weihen empfangen hat. Einmal bleibt ihm gar vor künstlicher Erregung seine wunderschöne Stimme weg. Aber, ach: er weiß nicht, wo Gott wohnt, der junge Priester. Er ist gedankenarm und seelenschwächlich. Die Worte steigen auf, der Sinn hat keine Schwingen: Wort ohne Sinn kann nicht zum Himmel dringen. Nach einer halben Stunde hört man kaum mehr hin, verzieht sich langsam und blickt drei Stunden sehnsuchtsvoll nach jener hohen Kanzel, auf der vor kurzer Zeit ein wahrer Priester Shakespeares von den Wundern seines, unsres Gotts gezeugt hat.

WETTERLEUCHTEN

Hätte Reinhardt ‚Wetterleuchten' vor einem Jahr gespielt, so wäre unser literarischer Respekt nicht gering, ‚Totentanz' aber wahrscheinlich unaufgeführt geblieben. Da ‚Totentanz' einen beträchtlichen Erfolg hatte und Strindberg inzwischen gestorben ist, so kommen alle Nebenwerke an die Reihe. Und erscheinen uns als: Nebenwerke. Ein circulus vitiosus, aus dem es freilich den Ausweg gibt, bei Dramen nie nach dem Namen des Autors, sondern einzig nach ihrem Wert zu fragen. Dann ist dies ‚Kammerspiel' eine Melancholie in drei Akten, die zu einem Akt von dreifacher Wirkung zusammenzureißen wären. Der typische Einakter. Fast gespensterhaft kehren Menschen zu Menschen zurück, die sich inzwischen auf andrer Grundlage eine bessere Existenz errichtet haben, für diese plötzlich fürchten müssen, umso entschlossener mit dem Feinde kämpfen, ihn überwältigen und wie neugeboren sind. Ein Eheschiffbrüchling von beinah sechzig Jahren möchte auf den Trümmern der Vergangenheit ein letztes Glück ergreifen: das Glück der ungestörten Stille nach den Stürmen. Er führt im Erdgeschoß eines zunächst ganz alltäglichen Hauses ein Witwerleben der Erinnerung, das ihn zu Zeiten wie ein bitteres Martyrium, aber zu andern Zeiten auch ganz behaglich anmutet. Da braut plötzlich aus dem Keller und dem ersten Stock ein Unheil wider seine Ruh. Unter ihm wohnt ein ältlicher Conditor, über ihm seine geschiedene Frau, die in seine umfriedete Wohnung fällt, weil ihr zweiter Mann mit der Tochter des Conditors durchgebrannt ist. Die ruhelose Gerda ginge gern zum dritten Mal aufs Standesamt, und wärs mit ihrem ersten Mann. Er zittert, daß die Macht dieser Frau noch lebendig sein könnte. Er wartet, ob der Himmel Hagelschlossen oder Sonnenstrahlen für ihn haben wird. Es läuft noch einmal ohne Unglück ab. Die Frau verschwindet — die Conditorstochter kehrt zurück. Was als Gewitter aufzog, war nur Wetterleuchten. Nach solchem Sommerausklang wird

dem ‚Herrn' nichts mehr die Herbstesruhe stören, deren Reize in ihrer ganzen Fragwürdigkeit unendlich langsam vor uns aufgerollt worden sind. Daß dieses Drama in drei Etagen reichlich unwahrscheinlich ist, schadet weniger, als daß seiner Unheimlichkeit nicht seine Unentrinnbarkeit entspricht. Strindbergs Hand faßt hier zu locker. Trotzdem die Worte, auf die es hauptsächlich ankommt, verschwiegen werden; trotzdem das Trauerspiel der Einsamkeit, der Langenweile, des Alters, des Witwertums im Grunde zwischen den Zeilen steht; trotzdem Schwüle, Helldunkel, Regen und abziehendes Gewitter die intensivste Beredsamkeit haben; trotzdem Gegenstände wie ein Briefkasten, ein Schachbrett, eine Laterne, eine Bank, ein Telephon, ein Backofen, eine Fensterreihe eigentlich eine größere Rolle spielen als Menschen: trotzdem oder eben deshalb werden von zuviel Menschen zuviel Worte gemacht, als daß mich die Stimmung einfangen könnte, die Strindberg beschwören will — diese Moll-Stimmung von Herzensnot und Bitterkeit und Wehmut und Nachdenklichkeit und Resignation. Man gewinnt Pausen zur Kritik, und zu einer, die Strindberg dem Künstler nicht günstig ist. Der ‚Herr' scheint so etwas wie die Sehnsucht Strindbergs. „Zeig mir den Mann, den seine Leidenschaft nicht macht zum Sklaven: ich will ihn hegen in des Herzens Herzen." So könnte, mit Hamlet dem Dänen, Strindberg der Schwede sprechen. Er mag Schopenhauer die Freiheit seiner Weiberfeindlichkeit neiden, dem Philosophen, der wie auf ein schwachköpfiges Menschenfragment auf dasselbe Geschöpf herabblickt, zu dem er, der Dichter, wie zu einer hassenswürdig harten Herrin furchtsam hochblickt. Man sieht deutlich, wie er sich hier eine Mannhaftigkeit anträumt, die er niemals bewährt hat; wie er sich poetisch von einer Gefahr befreit, der er immer wieder erlegen ist. Dergleichen zu behaupten, wäre bei jedem andern Dichter ein unziemlicher Eingriff in die private Existenz. Strindbergs Leben gehörte schon vor seinem Tode der Literaturgeschichte an, als ein Rohstoff seiner Dichtung, der nicht überall eine künstlerische

Formung erfahren hat. Das ist auch der Grund, warum ‚Wetterleuchten' wohl ein sauberes Stück Arbeit, aber durchaus zweiten Ranges ist. Der Verfasser fragt sich immer wieder: Ist denn das nicht die verkehrte Welt? Gibts denn einen Mann, der heil davonkommt, und gar eine Frau, über die hinweg ein Mann ins Weite schreitet? Dieser offenkundige Unglaube ist es, was seine Resignation befangen macht, ja fast ein bißchen schauerlich. Der Strindberg, der für Augenblicke seine Sklavenketten bricht und wütend auf die Frauen losschlägt, wirkt ehrlicher und wirkt dabei nicht einen Augenblick als Feigling: denn für ihn sind in der Tat die Frauen nicht das schwächere, sondern weitaus stärkere Geschlecht.

*

Das sichtbare Stück ist so schwach wie das lesbare. Reinhardts Aufführung für sich allein wäre allerdings auch dann eine große Sehenswürdigkeit, wenn das Buch, statt von einem müde gewordenen Genie, von einem Pfuscher stammte. Reinhardts Kunst gibt den Inhalt, den Strindberg hat geben wollen. Bei ihm haben diese breit ausgeführten Szenen unnachahmlich verdämmernde Lichter und gedämpfte Töne. Die längsten Gesprächspausen sind voll von Elektrizität. In Straße und Haus sind Strindbergs poetische Absichten szenisch fixiert. Auf der Parterrewohnung liegt die stille Traurigkeit und die ganz, ganz leise Komik ihres Bewohners. Man fühlt sich sogar in den Etagen zuhaus, deren Innenräume man nicht sieht. Man sieht ja die Menschen. Wie sind sie echt, jeder in seiner Art oder Unart! Höchstens, daß diese bei der Eysoldt ein bißchen zu gekünstelt herauskommt. Aber Bassermann! Seine Noblesse, seine schweigende Unruhe, seine Sanftmut (und seine Pedanterie)! Der ‚Herr' hat bei Strindberg keinen Namen und, wenn man nicht Strindberg selbst dafür setzt, keins von den Gesichtern, die fesseln. Aber Bassermann ist sich von Anfang bis zu Ende bewußt, wie das Stück heißt. Darum blitzt und donnert es bei ihm nie; nicht einmal da, wo ein minder taktvoller Künstler es

unumgänglich fände. Es wetterleuchtet: in seinen Augen, um seinen Mund, in seiner Stimme. Er ist wie beladen mit Schicksal und macht kein Aufhebens davon. In meiner Jugend wäre ich zu einer Leistung wie dieser zehnmal hineingelaufen.

HINNERK UND HARDT

Ernst Hardt als Komödiendichter — das war eine kleine Sensation; aber schließlich doch nur für die Leute, für die er überhaupt ein Dichter ist. Wenn man jetzt, um bei einer neuen Betrachtung des Mannes nicht ungerecht zu sein, nach fünf Jahren wieder das Schillerpreis-Drama ‚Tantris der Narr' aufschlägt, so wird man von den ersten beiden Akten keineswegs abgestoßen. Im Gegenteil. Sie sind mit einer Knappheit hingesetzt und mit einer Überlegenheit gesteigert, daß man sich verwundert fragt, wie dieses Talent zu diesem kompromittierenden Preise gekommen ist. Man liest begierig weiter und erinnert sich zugleich, wie das alles damals im Theater gewirkt hat. Daß Isolde ihren Tristan nicht wiedererkennt: das ist ein Balladenmotiv, dessen Illusionskraft in dem Augenblick fragwürdig werden muß, wo es auf die Bühne übertragen wird. Das Ohr kann überredet, das Auge will überzeugt werden. Man wäre aber auch im Theater bereit und fähig, sich von Tristans Unerkennbarkeit überzeugen zu lassen, wenn Hardt zu seiner märchenhaften Handlung eine überredende Sprachmusik machte. Damit wird beileibe nicht jener undramatisch geschwollene Lyrismus verlangt, der für den Inhalt zweier Zeilen zwanzig Verse braucht. Es käme nur darauf an, die entscheidenden zwei Verse zu finden. Hardt gibt nicht zwei und nicht zwanzig, sondern zehn. Er hält sich in jeder Hinsicht auf der mittleren Linie. Sein Geschmack ist — hier; nicht mehr in ‚Gudrun' — grade gewählt genug, um die tollsten Ausschweifungen unsrer neuen Tropiker nach Möglichkeit zu vermeiden; aber sein Temperament, oder wie immer man die anonyme Dichtergabe nennen mag, ist nicht heiß genug, um uns in diese mittelalterliche

Welt hineinzureißen. Er hält sich von frostigen Abstraktionen fern; aber er ist auch arm an dem Geist, der sich nicht in nachdenklichen Allgemeinheiten über Gott und Mensch und Tier, sondern in einer ganz persönlichen Auffassung der Vergangenheit und der Gegenwart und eines zeitlosen Lebens äußert. Doch wie dem immer sei: wir kommen endlich an die Stelle, wo Tantris Isolden entgegentritt, und es ist für jeden, der den Verlauf der Dinge weiß, schon jetzt mit der Theaterwirkung aus, weil Hardt nichts tut, um Isoldens Ahnungslosigkeit zu begründen. Wer das Stück erst kennen lernt, glaubt zunächst, daß Isolde nur durch geheuchelte Fremdheit den ungetreuen Tristan treffen will. Das läßt sich nicht lange halten. Isolde heuchelt nicht, und damit gleitet der Anteil des unbefangenen Zuschauers unaufhaltsam nach einander in Zweifel, Uninteressiertheit, Langeweile und völlige Apathie.

So erscheint denn allerdings ‚Tantris der Narr' als ein rares Meisterwerk gegen ‚Schirin und Gertraude', wovor man die ganzen vier Akte lang in diesem Stadium der nervenpeinigenden Schlafsucht verharrt. Wirklich: vom ersten bis zum letzten schlechten Vers ist dieses Scherzspiel eine der unscherzhaftesten Zumutungen an die menschliche Geduld, deren sich der erfahrenere Theaterbesucher entsinnt. Leichte Ware, gegen die man nicht so hart sein dürfe? Wär' sie's nur! Aber wie hier das Motiv des ‚Grafen von Gleichen' komisch gewendet wird oder gewendet werden soll: das ist von einer Schwerfälligkeit, die mit der Albernheit der ‚schmückenden' Einfälle wahrhaft erfolgreich wetteifert. Der Graf, der sich aus der Gefangenschaft eine Türkin mitbringt, hat das Pech, daß diese sich mit seiner deutschen Gattin nicht schlägt, sondern verträgt, und daß beide, schwesterlich vereint, von dem fettgewordenen Ritter nichts mehr wissen wollen. Um das erotisch-sexuelle Problem dieses Dreibunds, das auch dann interessant bleibt, wenn es nicht mehr tragisch genommen wird, drückt Hardt sich bescheiden herum. Er drückt sich überhaupt. Er drückt sich vorm Witz; er drückt sich

sogar vorm Reim. Es ist ihm unbekannt, daß geglückte Reime für sich allein ein trockenes Stück saftig, ein eintöniges Stück farbig machen können. Es gelüstet ihn nicht, Koppel-Ellfeld den Kranz von der Stirne zu reißen. Es gelüstet ihn schon; aber ... Hier denke man sich den kleinen Gähnkrampf, der mich mahnt, die Gewissenhaftigkeit der Berichterstattung nicht zu weit zu treiben.

*

Auch bei Otto Hinnerk greife ich zu dem mehrfach bewährten Mittel, mir in der Dürre unsrer dramatischen Produktion ein bißchen Berufsfreudigkeit zu erhalten. Wozu von dem schwachen Stück eines Autors reden, der daneben oder zuvor oder hinterher ein starkes verfaßt hat? Bloß, weil das schwache grade aufgeführt worden ist? Ich empfehle keinem Theaterbesucher und keinem Theaterdirektor den ‚Grafen Ehrenfried'; wohl aber jedem Theaterdirektor und jedem Dramenleser, falls es das gibt, die ‚Närrische Welt'. Darin ist Hinnerk mehr als ein Satiriker — nämlich ein Humorist. Er zürnt nicht und erzieht nicht: er versteht und verzeiht. Man lächelt mit ihm. Seine Frau Lina Hartmut ist eine gute Gabe Gottes, der mit Moral nicht beizukommen ist. Liebe ist ihr Inbegriff, auf das andre pfeift sie. Die Zimmerherren des Baumeisters Hartmut wissen ein vergnügtes Lied davon zu singen. Wer bei ihm mietet, kriegt auch die Frau. Bei einem von den Studenten kommts schließlich heraus. Hartmut findet sich ab. Es ist eine närrische Welt: die lieben, werden betrogen, und die betrügen, werden geliebt. Er muß sich abfinden; denn ohne diese Frau — es möchte kein Hund so länger leben. Recht hat er! Lest das; und wofern Ihr über ein paar weltbedeutende Bretter verfügt, verstoßt den neuesten Friedmann-Frederich zugunsten dieser erquicklichen Komödie. Ihre drei Akte könnten ohne Zweifel amüsanter ausgenutzt und ausgefüllt werden; jeder kleine Pariser würde das treffen. Der Dialog könnte von Pointen prasseln und von Esprit blitzen; kein Blumenthal würde das verfehlen. Hinnerk für sein Teil neigt mehr zum

Witz als zu Witzen, mehr zum Humor als zum Bonmot. Der Witz beruht auf der urdrolligen Gruppierung der betrügenden und liebenden Personen, die dramatischer zu einander stehen als auf einander losgehen. Die einzelne Situation wirkt schlagender als die Verschiebung der Situationen, die sich nie ohne das knarrende Geräusch des ganzen Räderwerks vollzieht. Der Humor beruht auf des Dichters amoralischer Lebensauffassung. Die Physiognomie dieser Komödie wird von dem Lächeln eines Philosophen heiter überglänzt. Er erwartet das Heil von einer Menschheit, die nichts mehr wissen will als ihre Triebe. Seine Lina ist ein Bote derer, welche kommen werden. Sie hat einen unbegrenzten Mut zu sich selbst; und wenn unsre Liebe zu diesem innerlich tiefehrlichen Menschenkind nicht Liebe auf den ersten Blick wäre, so würde uns die Frau gewinnen, die sich endlich selbst vor ihrem Mann des Ehebruchs bezichtigt, trotzdem das Spiel noch lange nicht verloren ist. Es ist nur ein burlesker Kontrast, wenn zum Schluß, nach all den Jünglingen, ein Mummelgreis das Zimmer mietet. Es bedeutet keine Einkehr und keine Umkehr. Diese Lina darf und muß von uns ein schrankenloses Zutrauen auch zu ihrer künftigen Liebestätigkeit verlangen. Es ist ihre Rechtfertigung, daß sie nicht anders konnte. Könnte sie doch anders, wäre sie entwertet.

Entwertet wie der Graf Ehrenfried, der doch anders kann, der zwischen dem ersten und dem vierten Akt seinen Charakter wechselt. Man freut sich eines ersten Akts, der einfach mustergültig ist. Das Leben ein Traum des Grafen Ehrenfried, der die ungewöhnliche Kraft hat, auch seine Leute zu begeisterten Träumern zu machen. Buttermilch ist für sie Rebhuhnpastete, weil sie ihn lieben. Ein Märchendasein, ein Märchenvolk, ein Märchenheld, dessen Sonntagsherz des Gottes voll und unempfindlich gegen Alltagsforderungen und menschliche Gemeinheit ist. Ein Bukoliker vom reinsten Wasser, der keinen Ehrgeiz hegen, seine Ruhe haben, seinen Gedanken nachhängen, eine schönere, reinere, durchaus unzweckhafte Existenz führen will — und der für ein

Drama im wörtlichen Sinne nur tauglich wird, indem er seine Natur soweit verleugnet, nach einer Tat zu dürsten. Nun ist es freilich kein Kunststück, vier Akte anzufertigen, wenn man für die personae dramatis eine sinnwidrige Handlung oder für eine Handlung die ungeeignetsten Vollzieher ausheckt! Denkt euch Hamlet mit Roller und Spiegelberg in die Böhmischen Wälder, und ihr habt die letzten drei Akte von Otto Hinnerk. Der Graf Ehrenfried seines ersten Akts lauert nicht im Gebüsch, um seinen Landesherrn vorm Tode zu bewahren; und damit fällt zusammen, was sich weiter abspielt. Es gibt keine Intrige von Hofschranzen gegen einen Schwärmer, der sich ihr garnicht erst stellt. Es gibt keinen Konflikt des Phantasten mit der Welt, vor der er sich seit jeher ohne Haß verschlossen hat. Daß Hinnerk ihn aus seinem Versteck holt, ist der Notbehelf eines Dichters, der nicht auf den Einfall gekommen ist, das Drama in Ehrenfrieds Seele zu legen. Was für eins: das wäre seine Sache gewesen. So jedenfalls sind seine letzten drei Akte schief und zäh geraten. Es ist keine Rettung, daß sich am Ende alles zurechtrenkt: daß Dionysos über den gesunden Menschenverstand siegt und eine arme Dorflise einer reichen Adelsdame vorzieht. Im Gegenteil: da das nur selbstverständlich ist, wird der Charakterbruch nachträglich noch empfindlicher. Es ist nur eine Ordnung wieder hergestellt, die niemals auf Hinnerks Weise Unordnung werden durfte. Man ist ungern so unzufrieden. Das Schauspielhaus, das mit Hinnerk einmal unsern Geschmack ergötzen wollte, wird sich sagen, daß es so schlechte Kritiken doch lieber für Stücke einsteckt, die wenigstens ‚ziehen‘. Das wäre ein bequemer Selbstbetrug; denn es gibt Stücke, die ziehen, trotzdem sie gut sind. Aber dann erst recht nicht dürfen sie durch Fehlbesetzungen geschädigt werden. Graf Ehrenfried ist trunken, überempfindsam, bizarr und jung — Herr Sommerstorff dagegen ein Magister lobesam von fünfzig Jahren.

DER KAUFMANN VON VENEDIG

Also die Abende des Shakespeare-Zyklus folgen bei Reinhardt einander zu schnell. Der Fleiß dieses Menschen ist imposant; aber wenn Genie zum Teil auch Fleiß ist, so ist Fleiß, ist bloße rastlose Betätigung noch lange nicht Genie. Die Kunst ist kaum die Gegend, wo die Quantität entscheidet. Acht Vorstellungen, die mit Liebe ausgearbeitet sind, zählen mehr als sechzehn, die mit dem trügerischen Anschein von souveräner Mühelosigkeit aus dem Ärmel geschüttet sind. ‚Hamlet' war 1910 stärker als 1913; der ‚Kaufmann von Venedig' sogar 1905. Damals war Immermanns Vorschrift befolgt: „Die Darstellung muß fein, leicht, hinscherzend und durch den Scherz hindurch doch oft wieder das tiefste Herz offenbarend sein." Diesmal gleicht Venedig Brügge, der toten Stadt. Ein geräuschvolles Getriebe junger Venetianer braust um prunkende Paläste, die Reinhardt zu beleben vergessen hat. In den öden Fensterhöhlen wohnt das Grauen. Auf den Galerien, die sich unten und oben um diese Paläste herumziehen und geschickt als Straßen verwendet sind, klingt jeder Schritt dumpf. Die Drehbühne kreist, postiert dieselbe Brücke einmal links und einmal rechts, verändert dadurch Ausschnitte und Durchblicke und ist überhaupt im Bunde mit dem Regisseur bestrebt, keine Langeweile aufkommen zu lassen. Aber Mätzchen stören und zerstören. Drei Reihen des Parketts sind geopfert, damit in manchen Szenen vor der Rampe ein Holzgitter hochgeklappt werden kann, an das Shylock sich lehnt. Welch ein Apparat für nichts und wieder nichts! In der Gerichtsszene erlöst sich das Christenvolk bei der Urteilsverkündung durch einen Jubelschrei von der ungeheuern Spannung. Das wäre genug. Dann aber rast es die Stufen empor und umarmt die Richter. Das ist, bei der Ehrfurcht, die es bis dahin vor dem venetischen Senat bekundet hat, um genau die eine Nuance zuviel, auf die es in der Kunst ankommt, und für die sich Reinhardts Gefühl nicht abstumpfen sollte. Wie

süß in Shakespeares fünftem Akt das Mondlicht auf den Hügeln liegt! Auch im Deutschen Theater war das früher ein Notturno — zart, melancholisch-heiter, märchenhaft und zauberhaft. Jetzt bedräuen uns die gradgeschnittenen Riesenbäume eines schwarzen Parks, auf dessen Mittelgang ein dummer Holla-Holla-Rufer plumpe Zirkusspäße treiben darf. Die Sage geht, daß Reinhardt außerstande sei, sich seine Vorstellungen nach der Premiere aus dem Zuschauerraum anzusehen. Das wird keinem Schriftsteller unverständlich sein, der seine gedruckte Arbeit nur unter Qualen wiederliest. Aber der künstlerische Fortschritt hängt davon ab, daß man in jedem Falle diese Qualen auf sich nimmt.

Täte Reinhardt das bei seinem ‚Kaufmann von Venedig', so würde er vielleicht erschrecken, wie das Gegenspiel zu Shylock beschaffen ist. Wird der nicht allein durch die schlechte Schauspielkunst seiner Feinde ins Recht gesetzt? Forcierte Lustigkeit ist keine. Diese Christen! Sie toben, wie vom wilden Geist besessen, und nennens Freude, nennens Gesang, wenn sie Humperdincks Begleitmusik durch ihr Gespringe und Gejohle statt zur Geltung zu Schaden bringen. Da ist Schildkrauts Sohn, ein unreif-überreifes Jüngelchen von etwa siebzehn Jahren, das noch in die Provinz gehört. Da ist ein schwächlicher Lorenzo mit einer, ach, wie kühlblütigen, ach, wie bleichsüchtigen Jessika. Da ist eine humorarme Nerissa mit einem Graziano von Moissi, in dessen Vokabular das Wort ‚Ensemble' nicht vorkommt. Er erlaubt sich die tollsten Lazzi, platzt in die Dialoge der Partner vordringlich hinein und rächt sich auf jede Weise dafür, daß er nicht Bassanio ist. Es ist auch ein Besetzungsfehler, diesen wichtigeren Mann einem subalternen Anfänger anzuvertrauen. Aber nun denke man sich eine Vorstellung, in der so viele Hauptgestalten ausfallen oder peinlich auffallen, und in der andre zu wenig oder ein verzerrtes Gesicht haben. Antonio ist in jedem Sinne bescheiden. Marokko macht in afrikanischen Naturlauten und Wildenscherzen, Arragon parodiert sich leise selbst, und beide könnten nicht

nachweisen, wo bei Shakespeare ihre Auffassung begründet ist. Tubal und Lanzelot lassen (am zweiten Abend, wo sie weder Victor Arnold noch Werner Krauß heißen) Keinen ahnen, daß in diesen Rollen große Schauspieler, ohne irgendwie auf Sondereffekte auszugehen, große Sondererfolge gehabt haben. Was bleibt? Diegelmanns menschlicher und würdiger Doge. Pagays ergreifend komischer alter Gobbo. Die Porzia der Heims, die hier wieder einmal jede Huldigung verdient hat. Sie gibt ein naiv-kokettes, nie zu kokettes Weltkind, in dem sich Sinnlichkeit und Geistigkeit zu gleichen Teilen mischen. Die Überraschung ist nicht, daß die Heims Porzias Mutterwitz hat; daß sie liebendes und liebenswertes Weib ist; daß in ihrem schönen Munde Shakespeares Derbheiten unanstößig und anmutig werden. Die Überraschung ist, wie sicher, wie frei, wie überlegen sie wirkt; mit welcher Selbstverständlichkeit sie in der Gerichtsszene die Führung nimmt und behält; mit welchem Überschuß sie für die Unzulänglichkeit der Partner aufkommt. Sie ist im christlichen Gegenspiel dieser Aufführung der Trost und der Schmerz zugleich. Wie schlimm wärs, wenn sie fehlte — aber wie köstlich, wenn sie nur einer unter lauter Künstlern wäre!

Dann würde von den beiden Shylocks, die man hinter einander sieht, Bassermann vielleicht eine andre, Schildkraut bestimmt keine andre Stellung im Stück haben. Bassermann steht tragisch abgesondert von dem Lustspiel; Schildkrauts Judennot wirft einen breiten, doch nicht allzu breiten Schatten auf das Christenglück. Bei Bassermann heißt dieses Stück: Der ewige Jude; bei Schildkraut, regelrecht: Der Kaufmann von Venedig. Bassermann tritt auf — so repräsentativ, als kennte er nicht bloß die Handlung, nein, sogar das Buch, das nach Jahrhunderten der Rechts- und Schriftgelehrte Kohler über sein Geschick verfassen wird. Schildkraut ahnt nicht, was der nächste Tag, der nächste Akt bringt, und läßt sich auf den Wucherhandel ein, wie ers gewohnt ist. Bassermann: ein Riesenkerl, gewaltige Hakennase, gesträubtes Haar, ein wilder grauer Bart, drohend gespitzte Brauen, gramvoller

Mund mit freigelegter Oberlippe, erstaunlich tiefe Augen und Töne wie von einem Raubtier. Schildkraut: ein kleines, rundes, schmieriges Schacherjüdchen aus dem Dutzend des südöstlichsten Ghettos. Bassermann: von Anfang bis zu Ende ehern; Schildkraut: doch ab und zu possierlich. Bassermann: Naphtali Polyphem; Schildkraut: Awrumele Leib Gänsekräs. Bassermann: fortissimo, immer gereizt, ein Schlagetot mit seiner schmerzhaft grellen Stimme. Schildkraut: piano, manchmal fast bis zur Unhörbarkeit, sanftmütig und so resignierten Wesens, daß ein Ausbruch schon durch seine Seltenheit erschreckt und packt. Bassermann, der als Schauspieler herrisch, selbstsüchtig und eigentlich immer beflissen ist, eine Rolle auszuschmücken, zu färben, zu untermauern und zu überwölben, um desto fester „im Mittelpunkt des Interesses" zu stehen — Bassermann verschmäht doch die shakespearefremde Virtuosenszene, wo der Jude von des Christen Gastmahl heimkehrt und die Wohnung ausgeplündert findet. Schildkraut, der kein Virtuose ist, kommt singend, pocht, stutzt, drückt die Tür ein, kreischt, heult, stürzt heraus, torkelt umher und kracht zusammen — ohne Nutzen für das Stück und seine eigene Leistung, die dem Dichter keine Wirkung schuldig bleibt, aber diesem reichen Mann auch nichts zu leihen brauchte. Bassermann hat seine Starrheit einmal nur gelockert, hat — für unser Ohr verdächtig diabolisch, für der Christen Ohr harmlos vergnügt — gelacht, da ihm plötzlich jene furchtbare Bedingung einfiel; Schildkraut hat die Szene nicht akzentuiert, wie er überhaupt der starken Sache meistens mehr vertraut als seinen Kommentaren, Lichtern und Nuancen. Jetzt erscheinen beide vor Gericht mit ihrem Schein. Bassermann gleicht einem kranken Höhlentiere, das die Tageshelle blendet, und das seine mörderischen Pranken vorstreckt, wenn der Richter Porzia das Papier zu prüfen wünscht. Schildkraut, offenerer Gemütsart und von Porzias erstem guten Wort gewonnen, reicht es zutunlich hinauf. Wie man aber Bassermann die eingeklagte Summe doppelt bietet, kämpft doch ein Sekundenbruchteil seine ungeheure

Habsucht mit der ungeheuern Rachgier. Schildkraut ist in diesem Augenblick ganz Christenfeind und Judenvater und hört solche Angebote garnicht. Dann erfolgt die Katastrophe. Sogar taufen lassen soll sich Shylock. Bassermann reckt sich hier immer höher; Schildkraut murmelt voll Entsetzen: Schmah Jisroël! Was bei Bassermann nicht möglich wäre, weil sich niemand ihm zu nahe wagt, geschieht mit Schildkraut: ein Antisemit packt ihn am Hals und beutelt ihn. Bassermann verläßt den Saal mit Schritten eines Niebesiegten; Schildkraut wankt vernichtet ab. Bassermanns Gerichtsverhandlung? Mea res — so sehr, daß mir das Blut zu Kopfe steigt. Schildkrauts? Welch Schauspiel! aber, ach, ein Schauspiel nur, vor dem sich mein artistisches Interesse nie erhitzt. Bei Bassermann ist das Stück tragisch, groß, zerrissen, ungerecht und unerträglich. Bei Schildkraut ist es lustig mit einem Einschlag von Traurigkeit, aesthetisch befriedigend und ziemlich klein. Bei Schildkraut ist der fünfte Akt die Ruhe nach dem Sturm im Glase Wasser. Bei Bassermann faucht ein Orkan, der niemals aufhört, und bei dem es keine Freude mehr an Shakespeares fünftem Akte gibt. Von Bassermann wird man krank, von Schildkraut wieder gesund. Schildkraut hat mit Shakespeare Recht. Bassermann hat gegen Shakespeare Recht, wenn man einem Schauspieler erlaubt, das Drama ausschließlich als Substrat für seine Kunst anzusehen. Ob mans ihm erlaubt, hängt von der Überzeugungskraft dieser Kunst ab. Also hat Bassermann genau so Recht wie Schildkraut.

BÜCHNER-FEIER

Wenn am Ende des Säkularjahrs 1913 nicht alle Bühnen sich ausschließlich um Richard Wagner bekümmert haben, so liegt das nur daran, daß es doch zum Glück immer noch ein paar gibt, die nicht über ein Opernorchester verfügen. Diesem Zufall verdankt Georg Büchner ein Interesse der Theaterleute, das reichlich spät erwacht ist und sich schwer-

lich genügend vertieft hat. Denn selbst in dieser Zeit der Gedenkfeiern ist keiner in Berlin darauf verfallen, die Belebungsversuche an ‚Dantons Tod', die vor vielen Jahren unsre beiden Freien Volksbühnen mit ihren spärlichen Mitteln vergebens angestellt haben, mit den Mitteln einer unfreien und unvolkstümlichen, aber begüterten und stabilen Bühne zu erneuern. Wo war Reinhardt? Kennt er ‚Dantons Tod' nicht? Hat es ihm nie geklungen, das fiebernde und brausende Pathos des unbegreiflich jungen Dichters, dessen wahrheitsliebender Blick die Männer der Revolution gesehen hat, wie sie waren: „blutig, widerlich, energisch und zynisch", und in dessen geschichtlichem Gemälde sich mit erschreckender Nacktheit das unsterbliche Volk von 1793 zum kreischenden, lastervollen, grotesken Pöbel wandelt, weit überragt von zwei Köpfen: von Robespierre, dem „großen Unbestechlichen", und von Danton, der daran zu Grunde geht, daß er den Freiheitsdrang seiner aristokratischen Natur mit den sozialistischen Freiheitsideen der Saint-Just verwechselt. Ein grandioses Symbol: der Kontrast dieser beiden Männer. Es ist der ethische und der aesthetische Freiheitsbegriff, die hier aufeinanderprallen. Es ist der Kampf der Schiller-Kantischen und der Goetheschen Weltanschauung, aus dem Bezirk der Theorie in den Bezirk der Tat hinübergeführt. Der Träger des aesthetischen Prinzips unterliegt — wie stets und überall der Künstler. Der Schmerz um seinen Untergang, das Mitgefühl mit dem Fall des innerlich reichern Menschen hat Büchners Dichtung geschaffen: dieses hinausgestürmte Werk, das den Zug zur Größe hat wie wenige — aber keinen dramatischen Nerv. Um ein regelrechtes Drama zu ‚können', dazu war Büchner mit zu heißem Herzen bei seinen umstürzlerischen Bestrebungen, dazu war er selbst zu sehr Partei — so sehr, daß die Sozialdemokratie in Büchner einen der Ihren feiert. Mit geringer Berechtigung. Nicht Lassalles Vorgänger nämlich ist er, sondern des Mannes, der zum ersten Mal die aesthetische Weltanschauung zum Siege geführt hat, indem er sie Tat werden hieß: Friedrich Nietz-

sches. Ein „Jenseits von Gut und Böse" tönt bei Büchner aus dem Munde Marions, der „geborenen" Dirne, mit der dem Dichter die Offenbarung der Naturgewalt im Hetärentum glanzvoll geglückt ist; aus dem Munde Luciles, des machtlos hingegebenen Weibes; aus dem Munde des zynisch-skeptischen Danton wie des feurig schwärmenden Desmoulins. Aber ein so früher Vorkämpfer wie Büchner übersah den Kampf nicht: er konnte nur erschüttert und erschütternd die Stimmung des ungeheuern Zusammenpralls beschwören. Heute, zwei Menschenalter später, wo Keiner diesem Kampf entrückt ist, wo aber, hauptsächlich dank Nietzsche, Klarheit über sein Wesen herrscht — heute wäre möglich, diesen ewigen Kampf zwischen dem ewigen Danton und dem ewigen Robespierre in dialektischer Form zu meistern, das heißt: diesen Vorgang in Handlung, Bewegung, Entwicklung zu schildern, statt nach der Art des Vorläufers Büchner in noch so farbigen, noch so leuchtenden und erleuchtenden Einzelheiten. Büchners unverbrauchte Bildkraft hat grade dazu gereicht, seine Sprache der Revolutionssprache ebenbürtig zu machen und in dieser Sprache lose Szenen von jäher Unmittelbarkeit zu dichten. Sie sind nicht schwächer als die Parlamentsszenen, die sich selbst gedichtet haben. Dieses unvollkommene Drama müßte in einer blutvollen Aufführung unwiderstehlich sein. Wenn unsre Bühnen jede dramatische Unvollkommenheit von der Schwelle wiesen, wären sie auch gegen Büchner im Recht. So aber — wo ist Reinhardt?

Diesmal hat Barnowsky ihn überholt. Der war weder seiner Vergangenheit noch seinem Repertoire schuldig, Georg Büchner zu spielen, und tat es doch. Allerdings nicht gut. Bald fehlt uns der Wein, bald fehlt uns der Becher. Was ist das Hauptmerkmal dieses ‚Wozzeck' (eines Fragments, das den unsterblichen Fragmenten der Deutschen nichts nachgibt)? Sein furioses Tempo, seine Gehetztheit, seine Hingewühltheit und Hingewürgtheit. Ein Kerl, dem immer die Höllenhunde auf den Fersen sind, gedichtet von Einem, der mit dreiundzwanzig Jahren schnell noch sein letztes Wort

herausstoßen muß. Was Naturalismus, was Zeitkolorit, was literarhistorische Mission! Der arme Wozzeck ist dumpf, rein, vergrübelten, doch unzulänglichen Gehirns, liebt ein Mädchen bis in die feinsten Fasern seiner unverwickelten Natur, wird betrogen, versteht Gott und die Welt nicht mehr, ersticht das Weib, räumt sich weg und — was weiter? Weiter natürlich nichts. Darin ist die Einfalt und die Urtümlichkeit der Bibel, die Ekstatik Dostojewskis und der keimvolle Zauber wortkarger Balladen. Das alles soll der Regisseur nach- und neuschaffen. Ich denke ihn mir mit einem kleinen silbernen Hammer in der festen und doch nervösen Hand; ich höre den raschen und sichern Schlag, seinen Takt und seine Melodie. Dieser Regisseur darf den ‚Freischütz' gesehen haben — das wird ihm hier eher nützen als schaden. Aber er darf nicht für eine Vielzahl jagender Szenchen eine massive Dekoration nach der andern aufbauen. Er darf nicht von fliegenden Wortfetzen eines Visionärs, die an mein inneres Gesicht drängen, immer wieder mein leibliches Auge auf schöne bunte Häuser und Straßen ablenken. Er darf nicht von zwei zu drei Minuten den schwerfälligen Zwischenvorhang herunterplumpsen lassen. Im Lessingtheater zog und zerrte sich der stürmende ‚Wozzeck' durch anderthalb Stunden hin; und als er endlich ‚Leonce und Lena' den Platz geräumt hatte, wiederholte sich die mühevolle Prozedur.

Dies romantische Lustspiel ist einmal wirklich eins, ist hauchig, volksliedhaft, spielerisch, schwerlos und schwermütig. Mondbeglänzte Zaubernacht! Auch wenn nicht richtig eine auf die Bühne käme: das wäre die Atmosphäre für Lena und ihren Leonce, für ihre Gemeinsamkeit. Getrennt von einander sind sie in eine Burleske gestellt: sie hat ihre Gouvernante, er seinen Valerio. Das ist das Reich, wo die Wortwitze wild wachsen und Stegreifspieler hoch im Preise stünden. In der Mitte: Rosetta, die Tänzerin — das Geschöpf eines frühverstorbenen, melancholischen Genies. Kennt Ihr den Gesang ihres strapazierenden Gewerbes und ihres strapazierten Seelchens? Lernt ihn auswendig wie ich. „O meine

müden Füße, ihr müßt tanzen in bunten Schuhen, und möchtet lieber tief im Boden ruhen. O meine heißen Wangen, ihr müßt glühn im milden Kosen, und möchtet lieber blühn — zwei weiße Rosen. O meine armen Augen, ihr müßt blitzen im Strahl der Kerzen, und schlieft im Dunkel lieber aus von euren Schmerzen." Ist das häufig im weiten Umkreis der deutschen Literatur? Freilich: wer das nicht mit den zartesten Fingerspitzen anfassen kann, der bleibe besser ganz davon. Barnowsky hat ein Orchester von fünf Parkettreihen eingerichtet, das in das verklingende Finale mancher Liebeserklärung Leonces an Lena oder Büchners an seine Muse — das ist die Gegend, wo solch ein Ausdruck nicht verboten ist — mit einer Musik wie zum ‚Untergang von Pompeji' einfiel. Schon das Haus ist zu groß, zu frostig, zu unakustisch für aristokratisch-intime Poesie. Auf dem weiten Weg von der Bühne in den Zuschauerraum geht der Duft, der Schimmer, der Schmelz — auch diese Ausdrücke sind hier erlaubt — unwiederbringlich verloren. Barnowskys Eifer in Ehren: dergleichen genügt hier noch weniger als irgendwo in der Kunst. Karl Walser hatte nach Jahren wieder einmal Dekorationen entworfen, in die vielleicht nur Büchners Menschen hineingestellt zu werden brauchten. Ein paar Mal waren sie, wenigstens als lebende Bilder, so malerisch hineingesetzt, daß sie mit einer geliebten Landschaft pantheistisch verschmolzen schienen. Wo sie diese Hilfe entbehrten, wirkten sie dürftig und reizlos. Der Aufführung ist gelungen, eine Dichtung, die man förmlich mit allen Poren liest, in den Geruch der Langweiligkeit zu bringen. Wenn man an sie zurückdenkt, wird man so wenig wie vorher einen Begriff mit dem Namen Georg Büchner verbinden, sondern nur wissen, daß man vor der Originalität, der Komik, der Maskierungskunst, der menschlichen Einfachheit Ilka Grünings — einer Gouvernante von Shakespeareschen Dimensionen — in maßlose Bewunderung ausgebrochen ist.

KÖNIG RICHARD DER DRITTE

Welch eine Atmosphäre! Was für ein Brodem von Verrat und Tücke, Machtbrunst und wüster Grausamkeit! Dieser betäubende Geruch von Sümpfen schwarzen Bluts! Wie das zusammenhockt und ächzt und flucht und offen mordet und Meuchler dingt für Könige, Prinzen, Brüder, Frauen, Freunde, und seine Hauer, seine Pranken nutzt, von frühster Kindheit auf damit bewehrt, und über alle Leichen immer weiter stürmt, schreckend und heillos, Höllenhund und Mann! Wie das erjagte Wild gespensterhaft lebendig wird, wie's rachewütig seinen Jäger einkreist, wie's ihn durch fürchterliche Träume für den schweren Tag des Kampfes schwächt, wie Richards Unterwelt zusammenkracht und lichte Grüße besserer Zeit am Firmament erscheinen! Man hat der Tragödie vorgeworfen, daß unter diesen wohlgezählten vier Königen und unter den ebenso wohlgezählten Königinnen-Witwen und -Müttern kein Zuhörer sich zurecht finden könne. Aber er braucht garnicht jeder Base den richtigen Vetter, jedem Zweig den richtigen Stamm zu geben. Die Welt ist aus den Fugen. Klüfte gähnen. Sie schlucken Menschen ohne Wahl und Zahl und speien sie als ‚Geister' wieder aus. Wie deren Name und Verwandtschaftsgrad, ist nicht so wichtig. Das mögen Spezialisten englischer Historie auskundschaften und für sich behalten. Einzig das Chaos, diese grausig rot gefärbte Stimmung eines Untergangs von Zeiten und Geschlechtern, diese Götterdämmerung muß lebendig werden.

Dann aber ist nicht zu bestreiten, daß das Theater in der Königgrätzerstraße sich umsonst geplagt hat. Grade, was dies Schauspiel prägt und unterscheidet: Unband und nächtige Glut und erzene Kriegsmusik — das grade mangelte der Aufführung. Der Regisseur Bernauer hatte vor allem andern einmal Ordnung gemacht. Shakespeares vierundzwanzig überwuchernde und kahle, knapp und unmäßig lange, nicht eben lückenlos zusammenhängende, kurzum: geniehaft hingeworfene Szenen waren zu Stücker vierzehn zurecht-

geschnitten und zurechtgekämmt und stapften, ohne beunruhigenden Tempowechsel, übersichtlich und korrekt vorbei. Aus einer herrlichen Blutüberfülle war nicht einmal Blutarmut, die ja wieder inkorrekt gewesen wäre, sondern ein durchaus normaler Zustand, eine gutbürgerliche, tragödienfremde Gesundheit geworden. Den Kopf ihm ab? Zum Scherz, zum Schein. Hastings behält ihn ohne Zweifel oben, weil man für Rößler solche Requisiten nicht entbehren kann. Im Ernst: es ist zu loben, daß Herr Bernauer, wenn er vom Dichter kein ausgearbeitetes Regiebuch bekommt (wie von Strindberg zur ‚Kronbraut'), weder in die Schumannstraße schielt noch gar dem eigenen simplen Naturell eine berückende Originalität abzulisten versucht — daß er seine Armut an Intuition und Einfällen ehrlich eingesteht. Hätte solch ein ehrlicher Kerl als Material gebürtige Shakespearespieler, so wäre trotzdem die schönste Vorstellung denkbar. Denn dann hätte er vermutlich nur nötig, seinen Leuten den Wortlaut der Dichtung, die Dekorationen und das Arrangement zu liefern. So aber! Der sprach gut, jener oder jene bot zum mindesten ein Bild — das volle Format hatte keiner. Diese einwandfrei ausstaffierten hohen und höchsten Herrschaften hätten ebenso gut den Text einer larmoyanten Komödie wie einer unbändig gewitternden Tragödie sprechen können. Wenns Pech und Schwefel regnet, spannt man keinen baumwollenen Parapluie auf. Dies und das war sogar unmöglich. Man lese etwa, wie der Autor seine Königin Elisabeth gemeint hat, und sehe sie bei Bernauer, der es für eine dramaturgisch fehlerhafte Wiederholung der berühmten Werbung um Anna zu halten scheint, daß Richard auch der Königin Elisabeth die Tochter abschwatzt. Was einschlug, stammte ganz von Shakespeare. Es gehört viel dazu, um jene berühmte Werbeszene zu ruinieren — es gehört kein Wegener dazu, um diese wahre und dankbare Szene zur Geltung zu bringen.

Wegener in einem Drama, das wirklich ‚König Richard der Dritte' hieße, hätte wahrscheinlich auch nicht alles für

den geharnischten Satan, aber zweifellos mehr als jetzt. Jetzt ist mir für diese Figur, die Shakespeare nicht besonders kompliziert, aber unheimlich groß gestaltet hat, der außerordentliche Wegener teils zu primitiv, teils nicht unheimlich groß genug. Hier muß der Schauspieler meines Erachtens mit der Wildheit einer ungebrochenen, einer nicht einmal leise angekränkelten Natur dem Wort aus dem dritten Teil von ‚Heinrich dem Sechsten' nachstürmen, das als Motto über der Gestalt Richards des Dritten flammt: „Ich bin ich selbst allein!" Sein grausamer, brutaler, eisenharter Egoismus muß gigantisch, muß unmenschlich-übermenschlich sein. Wegener glaubt offenbar, klug und ‚modern' zu handeln, wenn er Richard vermenschlicht. Er vermenschlicht ihn wundervoll. Er ist so vertrauenswürdig derb, daß man an die Erfolge seiner Heuchelei glaubt; er ist mit sich allein und seinen Spießgesellen der witzige, kalte Zyniker; er ist zuletzt der Schlachtenheld, um den es Einem nach dem prachtvollen Furioso seines Todeskampfes leid tut. Kainz war kein Krieger: er fiel, ohne sich ernsthaft gewehrt zu haben; und das ist völlig wider Richards Wesen. Aber er hatte die Gabe, die Tieck an Fleck so gerühmt hat: „in die Töne der Verzweiflung einen gewissen wunderlichen Widerspruch mit sich selbst hineinzuwerfen und auf diese Weise den Humor herauszuheben, ohne den Shakespeare keinen einzigen seiner tragischen Charaktere gelassen hat." Diese dämonische Ironie, diese groteske Diabolik, dieser tragische Humor, der dem Bösewicht des Fabelbuches erst die Unheimlichkeit und die Größe gibt: der fehlt Wegener. ‚König Richard der Dritte' ist noch zu erwecken.

GEORG HERMANN UND HENRY BECQUE

Ist die innere Wahrheit des Kunstwerks nicht alles? In dem Schauspiel ‚Jettchen Gebert' von Georg Hermann wird mit ganz derselben Andacht gegessen, aesthetisiert, Beethoven gespielt, Jargon gesprochen und unglücklich geliebt,

wie in dem bekannten Roman. Man wirft lässig Namen wie Angely, Saphir, Henriette Sontag in die Debatte, erfreut die Kinder des Zeitalters der Technik mit der Feststellung, daß Berlin „seit zehn Jahren englische Gasbeleuchtung" habe, und schreit, wenn alle Stricke reißen: „Nu, wo bleibt er doooch?", weil ja wirklich Naturlauten kein Theaterpublikum widersteht. Aber wer mehr ist als Theaterpublikum in diesem Sinne, für den ist der Roman verdorben und kein Drama als Ersatz geschaffen. Denn jeder Vorgang und jeder Charakter ist von Hermann episch empfangen. Was man einmal erzählt hat, nachträglich verschiedenen Personen in den Mund zu legen — ist das eigentlich jemals gelungen? Die Vergröberung ist erschreckend. Wie der Erzähler Hermann seinen Onkel Jason schildert, so darf der selbst sich nie und nimmer schildern. Natürlich nicht. Aber es ist unter Umständen schon taktlos, ihn von einer dritten Person so schildern zu lassen. Diese Grenze zwischen Epos und Drama ist oft überschritten. Und andre nicht minder. Was im Roman durch breite psychologische Entwicklung verständlich gemacht wird, das wird durch die summarisch abkürzende Methode der Dramatisierung unverständlich gemacht. Das Jettchen des Romans heiratet ihren Julius Jacoby aus Bentschen — davon wird man überzeugt. Das Jettchen des Theaterstücks müßte die oberflächliche Person sein, die der Dichter beileibe nicht gemeint hat, um mit diesem Kerl aufs Standesamt zu gehen. Die Entschlüsse liegen in den Zwischenakten, die Motive zu den Entschlüssen nicht einmal da. Die liegen eben im Roman. Aber Theaterstücke mit Kommentaren in Romanform sind ein Unding, und wären auch die Kommentare früher da gewesen. Freilich wurde man im Kleinen Theater belehrt, daß die Kenntnis dieses Romans außerordentlich verbreitet ist. Solche Bereitschaft, die Schicksale einer Schauspielheldin von blassester Physiognomie zu beweinen, hat nur ein Publikum, das den Lebensweg der Dame schon einmal mitgeschritten ist, als sie noch ihren Teint und alle andern nicht geringen Reize hatte. Warum aber hat der

Dichter Hermann mit erbarmungsloser Faust sein eigenes Kind geschunden? Künstlerische Gründe werden es kaum sein.

*

Hätte Henry Becque sich vor den Mächten dieser Welt gebeugt — er hätte es auch gut haben können, er hätte nicht zu verhungern brauchen. Aber er war ein tapferer Freischärler und schadete seinen Dramen überdies durch seine kritische Tätigkeit, als der ewige Frondeur, der Hecht im Karpfenteich, das böse Mundwerk von Paris. Der Dramatiker Becque ist in einem Vierteljahrhundert von der romantischen Naivität zum resignierenden Skeptizismus gelangt — mit Werken, deren gewollte Schulenübertreibung uns heute kalt läßt. Ein Vater ist gestorben; wie ‚Raben' über Fleisch, fallen Wucherer über Witwe und Waisen her. Das ist alles. Und es wäre viel, wenn Becques schöpferische Kraft so groß wäre, wie sein Pessimismus echt ist; wenn sie die Höhe Honoré Balzacs erreichte, der in seinem ‚César Birotteau' die Finanzkatastrophe einer Familie geschildert, und dessen Gigonnet bei Becques Teissier ersichtlich Pate gestanden hat. Aber Teissier bleibt im plautinischen Typus des Wucherers stecken, und genau so unpersönlich sind die Umrisse seiner Komplizen und Gegenspieler geraten. Was ihnen allen an innerm Leben fehlt, wird durch dicken Farbenauftrag vertuscht. Die ‚Handlung' kommt schwer in Gang. Bindeglieder fehlen. Becque vertraut seinem Elan. Es ist umsonst. Diese Art theoretischer Kunst gehört endgültig in das Museum für Literaturkunde.

Dahin gehört auch ‚Die Pariserin'. Wenn man das Stück nach rund zehn Jahren wiedersieht und dann nachliest, was man damals geschrieben hat: so weiß man zwar, daß man jetzt seinen Eindruck mit bessern, jüngern, anschaulichern Worten wiedergeben wird — aber man erfährt zugleich, daß der Eindruck selbst sich nicht verändert hat. Das spricht gegen das Stück. Kunstwerke sind lebendige Wesen, entwickeln sich, wachsen, bringen das eine ihrer Organe zur

Blüte, das andre zur Überreife, wechseln Farbe, Duft und Atemstärke und sind unsterblich, denn sie sind — ‚Anna Karenina' nicht minder als die ‚Odyssee'. ‚Die Pariserin' ist nicht. Alltag. Besondere Kennzeichen: keine. Trotzdem ist das kaum der Grund der Leblosigkeit. Der pariser Alltag könnte ja höchst unalltäglich gemalt sein. Aber Henry Becque malt überhaupt nicht. Seine naturwissenschaftlichen Neigungen sind tiefer als seine künstlerischen. Er destilliert sich aus der Menge der Individuen den Typus: ein Produkt, das chemisch rein ist, ohne Zweifel, ungefärbt, durchsichtig bis auf den Grund — und das nicht reizt, nicht riecht und nach nichts schmeckt. Die Pariserin; der Ehemann; der klebende Liebhaber; der flatternde Liebhaber. Vier Personen, drei Akte, zwei Geschlechter, eine strenge Methode der logischen Führung und keiner jener spielerischen Züge, die in einer bestimmten Vielzahl aus dem Exempel erst eine Komödie von der ewigen Eva und ihren dummen Adams machen würden. Vor Becque sitzt man, ohne zu lachen und ohne zu weinen. Solch ein Lafont, der solch eine Clotilde für alle Zeit im Blut hat, der nicht schreit, sondern wimmert, an seinem Verdacht dahinsiecht, mit seinen armen brennenden Augen auf die unschuldsvoll-verruchte Bezaubererin stiert, ihre Gnade, Ungnade und Gnade in Demut hinnimmt und nur manchmal eine Träne zerdrückt: solch ein gerupftes Huhn müßte in seiner Blöße und Verlassenheit ergreifen. Sicherlich hat Becque sich das gewünscht. Aber auch wer sich nicht an Maupassants ‚Solitude' erinnert, wird diesen Ausdruck menschlicher Einsamkeit zu kärglich finden. Solch eine Clotilde — wie müßte man sich über ihre erotische Vielseitigkeit und Vielsaitigkeit freuen, über ihre Geistesgegenwart, ihre naive Lügenhaftigkeit, ihre arglose Niedertracht, über ihre Krallen und ihr weiches Kätzchenfell! Man müßte sich in sie verlieben: das wäre die Bestätigung ihrer Existenz. In Becques Gliederpuppe verliebe man sich einmal! Man respektiert sie und den untadeligen Mechanismus ihrer Lasterhaftigkeit — und sehnt sich aus

den sakralen Gefilden des starren Becque inbrünstig nach seinen Kopisten, den skrupellosen Ausbeutern des heiligen Schemas, den tantiemewütigen Versorgern des Theatermarkts, den kleinen Pinschern von Paris, die keinen Augenblick ‚literarisch', aber fast ohne Unterlaß lustig sind.

Ich habe nach der Aufführung der Kammerspiele das Stück aus Vorsicht wieder gelesen, weil ich weder Becque noch Reinhardt Unrecht tun wollte. Die Wahrheit ist, daß die Theaterdirektoren Becques Grabesruhe nicht mehr stören sollten, und daß Reinhardt, der ja wirklich nicht alles selber machen kann, eben deshalb die Pflicht hat, endlich einen Regisseur zu mieten. Lumpige vier Personen treten auf. Ist es da, bei dem großen Ensemble dieser beiden Bühnen, in der Ordnung, daß der flatternde Liebhaber wie ein Bäckergeselle wirkt? Daß der Eheherr nicht Du Mesnil heißt, sondern August Radebeil? Daß der klebende Liebhaber garnicht versucht, für seinen Autor zu denken? Mit Becques Lafont ist es nicht allzu weit her. Aber Antoine tauchte ihn in Schwermut, steckte ihn in eine Tracht von düsterm Ernst und weckte die heiterste Teilnahme für einen Burschen, der mit blutendem Herzen eine lächerliche Figur ist. Daß eine Person weder tragisch noch komisch ist, hindere keinen fähigen Schauspieler, tragikomisch zu sein. Herr Dumcke aber, der doch ein fähiger Schauspieler ist, ging mit billigen Mitteln auf jene billigste Komik aus, die sich über den Dichter stellt und dem begriffsstutzigsten Zuschauer die Scherzhaftigkeit der Vorgänge erläutert. Es ist ein Vorzug des Stücks, daß es keinen Raisonneur hat. Diesen Vorzug beseitigte Herr Dumcke. Im Bunde mit der Eysoldt, der man freilich niemals die Pariserin geben durfte. Wenn ein intellektueller Schriftsteller ein animalisches Geschöpf ausheckt, so ist die einzige Rettung, daß eine animalische Schauspielerin und keine intellektuelle aufgeboten wird. Die Eysoldt demonstrierte; und demonstrierte falsch. Sie hatte für die Toilette der Pariserin Farben zusammengesetzt, daß ein berliner Mädel von Geschmack sich schämen würde.

Sie trippelte und schlängelte sich und zog Mäulchen und betonte mit Seitenblicken und verdarb, was von der Frucht des Jahres 1885 im Jahre 1914 noch genießbar wäre. Ihre einzige Entschuldigung: daß das herzlich wenig ist.

PARSIFAL

Was ich vor Wagners altersschwachem, weihwässerigem und eben deshalb dickflüssigem Epilog an Ort und Stelle empfunden oder nicht empfunden habe, steht im zweiten ‚Jahr der Bühne'. Fast acht Jahre später rufen die bayreuthischen Fanfaren nach Charlottenburg. Ernstlich vermahnt, zieht man dahin: es sei Armut, zu Mozarts höhern Ehren Wagner totschlagen zu müssen; es sei unrecht, töricht und vergeblich, Wagner überhaupt totschlagen zu wollen; es sei meine Pflicht, den neuen Eindruck möglichst unbefangen aufzunehmen und mit äußerster Gewissenhaftigkeit zu prüfen. Dies ist selbstverständlich; denn was sonst bedeutete ‚Kritik' als eine nie zu sättigende Wollust stachelspitzer Selbstkontrolle! Der Befund? Gelangweiltheit, verschärft durch Widerwillen. Die Langweiligkeit des ‚Parsifal' stammt von dem Mangel an Einfall, wenn man ein so profanes Wort in diesem heiligen Milieu gebrauchen darf; unser Widerwille von dem Mißbrauch, der mit diesem heiligen Milieu zu höchst profanen Zwecken getrieben wird. Ein altgedientes Bühnengenie täuscht durch Weih-Rauch eine Flamme vor, die ausgebrannt ist. Es schmarotzt, jawohl, an den Riten der katholischen Kirche: es macht aus Orgelton und Glockenklang ein Kulissengetöse; es hißt Monstranzen an Theaterfahnenstangen auf; es reicht den Blutnapf Christi als Beleuchtungsrequisit herum. Zum Schlusse naht vom Himmel eine Taube aus Papiermaché, woraus die ganze Dichtung ist, wie andre Dichtungen aus Nerven, Lebenssaft und Seele. Was von diesen edleren Substanzen die sechsthalbstündige Musik verspüren läßt, reicht kaum für eine Stunde. Oasen in der Wüste der Manier, der Selbstkopie, der greisenhaften Freude an der eigenen Geschwätzigkeit.

Also hat ein Opernhaus die Pflicht, Potemkinsche Oasen zu errichten: zu den vier echten, die der anspruchsvolle Hörer in der Partitur zusammenzählt, ein Dutzend falsche, deren Palmen, Datteln, Quellen wenigstens so tun, als ob. Wagner, der Kenner und Beherrscher seiner Deutschen, hat gewußt, daß diese schwerlich ohne weiteres Begeisterung dort verschwenden würden, wo er mit sich geknausert hatte. Er hat gewußt, was er tat, als er für den ‚Parsifal', und nur für diesen, das Publikum zu einem Bestandteil seines Gesamtkunstwerks machte und nicht darauf verzichten wollte, es zu stimmen, wie andre lebende und tote Instrumente auch. Es gelang und gelingt in Bayreuth immer wieder auf die einfachste Weise. Man ist gezwungen, sich viel mehr als ein paar Stunden sorgenlos dem einen Gegenstand, dem einen Wagner hinzugeben. Man geht durch eine Stadt, in der jeder Stein von ihm zeugt. Man steht an seinem Grab, in seinem Garten und vor seinem Wohnhaus. Man wird mit allen Mitteln, seien es Geschäftsschaufenster voll Reliquien, sei es gar das unterirdische Orchester, eingefangen, eingelullt, betäubt, verzaubert. Armes Deutsches Opernhaus! Denn wirklich: es verläßt sich auf das Werk, auf dessen und auf seine eigenen Kräfte. Es bietet ohne Schleier, in der flachen Hand die mehr oder minder genießbaren Früchte seines redlichen Fleißes an. Es stattet anständig aus, spielt brav, singt laut genug — und erreicht mit seiner ganzen Mühewaltung, daß man um Mitternacht zermürbt, verschlafen, leer und angeödet heimwärts wankt. In Charlottenburg wird der Betrug, der Kunstbetrug, der dieser ‚Parsifal' nun einmal ist, erbarmungslos enthüllt.

In Berlin wird er vollzogen. Wer hätte das geglaubt, daß Hülsen jemals einen solchen Abend haben würde! Charlottenburgs Mysterium steht im Zeichen des Linoleums; Berlins: im Zeichen des Brokats. Berlin erweist sich einfach Wagnern congenial. Zunächst an Schlauheit. Auch vor dem Anfang eines Aktes wird das Haus nicht hell. Rings ist der

Schall gedämpft. Orchester- und Proszeniumslogen bis zur Decke sind in mattgetönte Wände eines Kirchenschiffs verkleidet, wie um den Tempel fortzusetzen. Im ersten Augenblick verstimmen diese Künste; im zweiten akzeptiert man sie als eminent bayreuthisch; im dritten unterliegt man selbst; vom vierten bis zum letzten forscht man ihnen nach. Den Geschmack, den Hülsen ein Jahrzehnt angstvoll vor uns verborgen hat, zeigt er auf einmal her. Sieh da: ein Nabob. Wie jedoch erträgt ein Auge, das Bilder dieses Ranges gutgeheißen oder mitgeschaffen hat, die andern Inszenierungen des Opernhauses? Am See, im Wald, auf Klingsors Turm, unter den Birken der Karfreitagsaue: allenthalben statt der alten dicken Tunke eine klare Schönheit, frische Luft und Licht selbst in der Dunkelheit. Bei Grals gar geht es herrlich zu. Um das erhabene Rund mit dem Altar vier byzantinisch reiche Marmorsäulen, die einen schweren Kuppelhimmel tragen; rechts und links ein schmaler Gang in Finsternis; der Hintergrund: ein grünliches Gewölbe mit zwei schrägen Seitentüren, die so blaulasuren schimmern, daß man kaum ein Snob zu sein braucht, um zu schwelgen. Die Templeisen: verhalten-rote Wämser, gelblich-graue Mäntel und eine Inbrunst des Gebets, daß man mit ihnen kirchlich fromm zu werden meint. Der Gralsbub: ganz in violett. Eins wie das andre: erlesen. Aufs zarteste gestuft. Von Schwüle frei. Im Dämmer voll Geheimnis, Märchenhaftigkeit und Größe. Ein Anblick: niemals zu vergessen. Und nicht viel weniger geschieht für die Musik. Wär' das Orchester noch verdeckt — es stünde sicherlich Bayreuth nicht nach. Blech legt sich wohlig auf die riesenhaften, auf die Sünd-Fluten dünner Klößchenbrühe, als die mein ketzerischer Gaumen, Gott bestrafe ihn gehörig, diesen ‚Parsifal', nehmt alles nur in allem, leider schmeckt. Gesangs- und Schauspielkünstler helfen. Wahrscheinlich sind sie alle mit einander köstlich. Man achtet nicht auf jeden einzeln; denn wie im Buch, so übertrifft auch auf der Bühne dies entmannte oder noch nicht flügge oder sieche oder schon krepierte Männervolk

an Reiz weitaus der treue Gurnemanz: Paul Knüpfer. Tief, voll, mannhaft, weise, gütig, edel, milde. Wenn mit seinem Baß, den es in Deutschland heute nicht zum zweiten Male gibt, der Reihe nach die ältern Männerstimmen, die jüngern und die Knabenstimmen sich vermischen: dann hat der greise Wagner seine legitimste Wirkung erzielt und verdient. Und doch: Gelangweiltheit, verschärft durch Widerwillen? Der Widerwille wird nie weichen, weil Himmelsgluten nicht dazu geschaffen sind, Theaterfeuerchen am armen Leben zu erhalten. Die Langeweile freilich kommt im Königlichen Opernhaus nicht auf. Man geht um Mitternacht beschwingt und ehrlich dankbar heim. Was also ist das? Nichts weiter als die unentrinnbare Folge einer prachtvollen Harmonie zwischen sämtlichen Faktoren eines musikdramatischen Gesamtkunstwerks, die sämtlich ersten Ranges sind. Fast sämtlich. Es zeigt sich, daß einer das nicht unbedingt zu sein braucht, und daß dieser eine sogar der Musikdramatiker selbst sein darf. So aufgezogen und gehegt, vergüldet und gewappnet, vergeistigt und beseelt sieht selbst ich weiß nicht wer nach Etwas aus.

DIE BEIDEN LEARS

Die beiden Shylocks sind zwei Lears, die sich im Wesen selbstverständlich, aber auch im Werte von einander unterscheiden. Bassermann wird wie ein Asiatenfürst auf hoher Sänfte in den Saal getragen. Sein nackter Schädel glänzt gleich einer gelben Billardkugel über einem lang und breiten schlohweißen Patriarchenbart. Ein schwerer Achtziger, der schon halb verrückt ist: gebrechlich, störrisch, reizbar, mit großen, fahrigen Bewegungen und einer greisenhaften Schlafsucht selbst bei dem wichtigen Geschäft der Reichsentsagung. Aus seiner hohlen Brust knarrt es nur noch. Er nimmt Cordelien zu sich auf den Tron, in seine Arme, tätschelt ihr Gesicht und Scheitel, wiegt sie zärtlich ein und wird ganz lautlos, als sie lieblos scheint. Er gibt

ihr einen Backenstreich, zieht sie erst recht an seine Brust und fragt, mit einem glucksenden Gelächter, abermals. Dann aber bricht er schrecklich aus. Es ist, als kehrte Kraft und Leben in ein schlotterndes Gespenst zurück. Phantastisches Geflacker ist die Signatur der Szene — bei Bassermann genau so wie bei Reinhardt, der sie auf Weite, Dämmerung, prähistorisch klingende Musik von dumpfen Trommeln und gestopften Hörnern, auf mysteriöse Wirkung von Gruppierungen, Vorhängen, Ornamenten und Atavismen jeder Art gestellt hat. Schildkraut kommt hereingeschritten; geschritten, nicht gegangen. Ehmals blondes graues Haar fällt ihm bis auf die Schultern. Ein guterhaltener später Fünfziger, der noch lange nicht zum Grab zu wanken braucht. Er spricht schnell und zusammenhängend. Die markige Stimme dröhnt. Die Liebe zu Cordelien macht sie warm und weich. Davon fühlte man sich vor sechs Jahren mehr berührt. Nach Bassermanns Leistung klafft deutlicher als damals der Widerspruch zwischen Reinhardts märchenhafter Inszenierung und Schildkrauts Darstellung, die zu klar ist, um irgendwo märchenhaft zu werden, und die Lears Jahre und andre Merkmale seiner Natur zu wenig beachtet, um sich das Verdienst einer schlicht-getreuen psychologischen Auslegung von Shakespeares Absichten zu erwerben. Im Ausgeding bei Goneril vergeht dem müden, närrischen Lear Bassermanns so Schläfrigkeit wie Narrheit. Die künstlerischen Mittel sind die zartesten. Seine Stimme gefriert. Seine Augen weiten sich und senden langsam gramvolle Blicke auf die Älteste. Seine adligschmalen Königshände — bald greifen sie krampfhaft zur Brust und in einander, bald strecken sie sich vor, wie um die Scheußlichkeit der Tochter fernzuhalten. Ist es wahrscheinlich, daß dieses Wechselbalges rollende Verfluchung Bassermanns Vermögen überstiege? Glaubhafter ist, daß sie ihm auf den Lippen stirbt, daß immer noch und immer wieder der Zweifel ihm ins eigene fürchterliche Wort fällt. Das erste Mal verläßt er Goneril gepeitscht von Vaterschmerz, das zweite Mal dann doch in heller Wut. Schildkraut ist

durchweg simpler. In ihm erzeugt Vollblütigkeit Jähzorn, und dieser äußert sich auf einer anständigen mittlern Linie von deklamatorischem Pathos und bürgerlicher Einfachheit. Schildkrauts wahrhaft guter Mann hat nichts, wozu Kent oder sonstwer „Herr" sagen würde; nichts, was ihn von seiner Umgebung sonderlich unterschiede. Grade das hat Bassermann im höchsten Maße. Eine Würde, eine Hoheit. Jeder Zoll ein König. Und besser: jeder Zoll ein reiner Mensch; der es nun ahnungslos mit der zweiten Tochter versucht. Bei dieser Regan hat Schildkraut einen Moment, wo er in seiner Not auf einmal vor der Bestie niederfällt und tonlos-sachlich wird. Ein erprobter Effekt von ihm; aber ein legitimer. Trotzdem man also diesmal nicht mehr überrascht ist: gepackt ist man wieder, wie immer von dem stummen Leid der Kreatur. Könnte Schildkraut diesen Moment sehen, so würde er Lear vielleicht seltener über sich selbst weinen lassen. Er ist noch jetzt ein zwar weichmütiger, aber aufrechter und durchaus gesunder Mann, dem man seine Ohnmachten ungern glaubt, und der durch mehr als einen Zwischenvorhang von Verzweiflung und Wahnsinn getrennt ist. Bassermann tappt und geistert bei Regan umher; irrt wie ein Riesenvogel flügelschlagend von einem zum andern; ist, in verstörtem Selbstbetrug, rührend ums Recht bemüht — „vielleicht ist er (der Schwiegersohn) nicht wohl" —; verlangt Recht aber auch, mit einem letzten, zornvoll hochgekeuchten Aufgebot von Herrschertum, für sich — „wer setzte meinen Diener in den Block?" —; stellt leise, innig, wie ersterbend fest, daß er den Kindern alles gab; und büßt, in sinngemäßer Steigerung, den Verstand ein. Die Elemente heulen über die Entartung dieser Menschenkinder (und es wird ein Problem bleiben, wie auf der Bühne der Sturm des Himmels und der Herzen in Einklang und Mißklang zugleich zu bringen ist). Zum Lärm der Elemente kommt die Dunkelheit der Nacht, in der bekanntlich die farbenfrohsten Szenen grau sind. Bassermann beherrscht diese beiden so wenig wie Schildkraut, wie irgendein Lear. Sie

verpuffen, wie sie stets verpufft sind, da Matkowsky niemals Lear gewesen ist. Die Sonne muß erst über dem Weizenfeld und dem kornblumengeschmückten König stehen, damit sich zuverlässig erweise, daß Schildkrauts Phantastik ärmlich, Bassermanns erdacht ist. Hier liegt die Schuld nicht bei Shakespeare und nicht bei uns. Hier darf der Zuschauer, dem nicht die Tränen in die Augen schießen, den Schauspieler bezichtigen, daß er zuviel peinliche Sorgfalt auf die charakteristischen, an sich ungemein reizvollen Details verwendet, oder daß er sie bloß noch nicht zu der Einheit zusammengeschlossen hat, deren Gefühlsgedrungenheit an die Nieren geht. Dann schlummert Lear in die Gesundheit hinüber; und wenn er aufwacht und Cordelien vor sich sieht, ist Schildkraut endlich auf seiner Höhe, hat aber auch Bassermann die wahrsten Töne eines gütigen Herzens. Da er sie also hat, versteht man nicht recht, warum er sie nicht öfter anschlägt, warum er sich unnötig den Vorwurf der Kälte zuzieht, als ob Kälte nicht wirklich ein entscheidender Einwand gegen eine Kunst wäre, die von nichts so sehr wie von der Blutwärme des lebendigen Menschen abhängt. Fazit? Schildkrauts Lear ist ziemlich kleinen Formats, unköniglich und unshakespearisch, aber mit den bewährtesten Mitteln alter und neuer Schauspielkunst zu einer Körperhaftigkeit gefördert, die freilich in sechs Jahren eher ab- als zugenommen hat. Bassermanns Lear: eine Skizze großen Stils, deren ausgeführte Partien eine so schöne Verheißung sind, daß ich sicher bin, in sechs Jahren ein reifes und rundes Gemälde wiederzufinden.

DER BOGEN DES ODYSSEUS

Ich werde wohl auch hier so kalt erscheinen, wie ich den ganzen Theaterabend geblieben bin. Leider. Da hat man vor der Aufführung gelesen, daß diese dramatische Dichtung zwar kaum homerisch, aber vielleicht shakespearisch sei; und nun erweist sie sich nicht einmal als genügend hauptmännisch.

Mein Herz ist bei Fuhrmann Henschel und Florian Geyer, bei Emanuel Quint und bei Michael Kramer, in deren Nachbarschaft Odysseus strebt und nicht gelangt. Er kehrt zurück. Gealtert, elend und zerfetzt küßt er die Erde Ithakas nach zwanzigjähriger Irrfahrt. Die Quellen rieseln neu, die Götter blitzen Freudenfunken übers Land, Pan tobt durch seine Syrinx, Zeus breitet um des Dulders Haupt die Glorie adeligen Menschentums; und diese hilft ihm vorderhand noch nicht, erkannt zu werden. Er grübelt, quält sich, zweifelt und verzweifelt, erlebt auf festem Boden eine schmerzenreiche Odyssee der widerstreitenden Empfindungen, wird hochgehoben und hinabgeschleudert, schwankt zwischen Demut und Verzücktheit, wechselt seine Masken, redet irre, prüft feindliche und freundliche Gemüter, sehnt sich nach Zärtlichkeit und Ruhe, fühlt nach und nach antaeisch seine Kräfte wachsen, wird endlich doch erkannt, bereitet klug die reinigende Rache vor — und übt sie im entscheidenden Moment. Er spannt den eigenen Bogen. Die wüsten Freier fallen. Nichts steht mehr im Wege. Und so ergreift Odysseus wiederum Besitz von seinem Grund. Man müßte mit ihm jubeln, wie nach der Krisis der Tragödie mit dem Sieger. Wie kommt es, daß mich all das kalt läßt?

Homerus post Homerum. Das zu sein, hätte doch nur dann einen Sinn, wenn Hauptmann Vorgängen, die seit Jahrtausenden wie für die Ewigkeit geprägt sind, eine sogenannte moderne Auslegung gäbe. Wenn die Heimkehr des Odysseus, seine Zerrüttung und seine Wiedergeburt, wenn also, noch einmal, die Odyssee der Nerven nach der Odyssee der Gliedmaßen, wenn die Seelenkrankheit nach der Seekrankheit eine symbolische Bedeutung empfinge, die sie vor dem zwanzigsten Jahrhundert nicht gut haben konnte. Wenn der ‚Bogen des Odysseus' sich zur ‚Odyssee' verhielte, wie die deutsche ‚Iphigenie' zu der griechischen. Aber in Wahrheit enthält das Drama nichts von Belang, was nicht in den letzten elf Gesängen der ‚Odyssee' stünde, in Wahrheit besagt es auch nichts andres als diese. „So erwachte dieweil der große Odysseus

schlafend im Land seiner Väter.“ Dieser liebenswürdige Lapsus der homerischen Zunge ist bei Hauptmann allerdings so wenig zu finden wie die tiefbedeutsame Situation. Aber von dem Augenblick, wo Odysseus Ithaka als seine Heimat küßt, bis zu dem Augenblick, wo er durch Massenmord Besitz davon ergreift, wandeln ihm durch das Labyrinth der Brust bei dem schier vorsintflutlichen Homer bereits genau dieselben verfeinerten, zwiespältigen, gaukelnden Empfindungen, wie bei dem deutschen Dichter unsrer Tage. Hauptmanns Odysseus, wie Homers, ist Vater, Sohn und Gatte, ist König, Komödiant und Gottesdiener, ist Dulder, Rächer, Richter und Antaeus. Es ist nur durch profunde Unbildung zu entschuldigen, daß Hauptmann als fabelhafte Tat nachgerühmt wird, Odysseus zum Urbild des Menschen gesteigert zu haben, der sich selbst verloren hat und wiederfindet. Weshalb gesteigert? Was sonst, um Himmels willen, ist er bei Homer? Hier wird das doppelte Unrecht begangen, daß man aus Homer nicht herausliest, was drinsteht, und in Hauptmann hineinliest, was im Homer steht. Tatsächlich ist das der Unterschied zwischen beiden Dichtern, daß der antike einen Menschheitsmythus in einer unvergänglichen Kunstform erfüllt hat, während der deutsche die fehlerhafte Intention gehabt hat, aus epischen Elementen ein Drama zu machen, und diese fehlerhafte Intention obendrein so unzulänglich wie möglich ausgeführt hat. So echt Hauptmanns bukolischer Naturalismus, sein Zusammenhang mit der Landschaft ist: an Homer erinnert er, wie ein Gemüsebeet an einen Urwald.

Homer sei ein gehässig großer Maßstab? Er ist der eine von den beiden, die für diese Dramatisierung Homers vorhanden sind. Der zweite ist von Hauptmanns Meisterwerken genommen und hoffentlich erlaubt, trotzdem er hierfür ebenfalls zu groß ist. Daß der Ort der mangelnden Handlung aus dem Königspalast zu Eumaios verlegt ist, erspart uns von den hundertundacht Freiern hundertundvier, verkleinert und verengt aber auch alle andern Dimensionen.

Siehe, die Sonne Homers lächelt durch einen allzu schmalen Spalt in die Hütte des vielgetreuesten Sauhirten, wo es ganz und gar nicht kurzweilig zugeht. Hauptmann hat offenbar gemeint, daß die innere Einsamkeit des Odysseus, daß die Überlegenheit des Dämons, der genialen Persönlichkeit über das Alltagsvolk um so sinnfälliger und ergreifender werden müßte, je länger sie mit sich allein, je länger sie unter den Menschen unentdeckt bliebe. Vielleicht zögert er deshalb die Erkennungsszene bis ans Ende des vierten Akts hinaus. Dabei beachtet er nicht, daß das zwei schlimme Fehler verschuldet: Eintönigkeit und Unwahrheit. Der Kontrast des Bettlers, mit dem Hirten, Mägde, Freier und die nächsten Verwandten teils gütig, teils wütig umspringen, zu dem König, der in diesen Lumpen steckt, nutzt sich zu schnell ab und ist, vor allem, nach einer glaubhaften Psychologie überhaupt nicht durch vier Akte aufrecht zu erhalten. Wie weise bei Homer, daß sein Odysseus sich sofort dem Sohn enthüllt und Schlag auf Schlag von Argos, seinem Hund, und Eurykleia, seiner Schaffnerin, erkannt wird! Für Hauptmanns Bettler, der verdächtige Reden führt, das wunderlichste Wesen an den Tag legt und Laertes täuschend ähnelt, sind die sämtlich blind und taub. Im Epos ließe man sichs nicht gefallen; das Drama vollends wird dadurch gemordet. Da die Erkennungsszene künstlich aufgeschoben ist, hat sie auch an der Stelle, wo sie steht, zu wenig Nachdruck. Motiviert ist weder, daß sie hier steht, noch gar, daß sie anderswo nicht steht. Sie könnte tatsächlich überall stehen. Bei einem Theatraliker würde man sagen, daß er sie im ersten Akt nicht ‚bringt', um für ein abendfüllendes Stück genügend ‚Spannung' zu haben.

Aber vielleicht hat sich Hauptmann in aller Unschuld eine wahrhaft dramatische Spannung unsrer Neugier erwartet. Wann endlich wird man Ihn erkennen? Wodurch? Woran? Wer zuerst? Es ist ein Irrtum: wir zappeln garnicht. Monstrosität hat im Drama keinen erregenden Wert; wohl aber der natürliche Ablauf einer Begebenheit, die einen repräsen-

tativen Menschen im Kampf gegen feindliche Elemente zeigt. Ohne diesen Kampf kein Drama. Da die Bewohnerschaft von Ithaka im Bettler ja den König nicht vermutet, wird er auch nicht zu irgend einem Kampf gezwungen. Und der Kampf, den er in und mit sich selbst auskämpft, ist ein Scheinkampf um die richtige Antwort auf die simple Frage: „Soll ich oder soll ich nicht? Soll ich mich entdecken oder nicht?" Bis sich sogar Hauptmann zu langweilen anfängt und die Prozedur durch ein Machtwort beendet. Erstaunlich, daß ein Dichter solchen Rangs beim vierundzwanzigsten Drama noch so wenig bewußte Beherrschung seines Handwerks verrät. Daß er für möglich hält, dieses Machtwort zu sprechen, wann es ihm paßt. Daß er nicht weiß, wie unerläßlich es ist, jede kleinste und größte Tat im Drama aus den Gesetzen der menschlichen Seele zu entwickeln, wofern man nicht bloß die Kulissen erschüttern will. Aus diesem Grundmanko entspringen alle andern. Daher der stockende Fluß von Vorgängen, die gegen sich selbst den Verdacht hegen, nicht glaubhaft zu sein, und schließlich unverfroren in den Himmel greifen und dessen ewige Wunder herunterholen, weil sie darauf vertrauen, daß man einem Land, wo Götter sind und walten, durchweg den Anspruch auf unwahrscheinliche Zustände und Bewohner zubilligen wird. Daher die Blässe der Nebenfiguren. Bei Homer heißt, zum Beispiel, Telemach „der göttliche Recke": „es staunten die Völker, weil er daherkam schön und stolz". Bei Hauptmann heißt er „das Mädchen". Es ist das gute Recht des modernen Dichters, einen Schwächling aus ihm zu machen, der vor unsern Augen zum Manne reift. Aber reifen müßte er dann auch. Statt dessen zerfließt er zu einem Schemen. Und die Glanzszenen ...

Seid ehrlich: jene Glanzszenen, auf deren Bühnenwirkung ihr nach der Lektüre gewettet habt — sie ‚kommen' nicht, sie glänzen nicht, sie zünden nicht. Man spürt eine Glut glimmen; aber man sieht keine Flamme herausschlagen. Entwürfe zu Herrlichkeiten. Laertes: wie er mit Eurykleia seine Jugend

besinnt; Odysseus: wie er beim Anblick des verwahrlosten Erzeugers von Schauern ergriffen wird und zwischen gespieltem und keimendem Wahnsinn tanzend, küssend und lallend umherfiebert; Leukone: wie sie, halb schwesterliche Braut, halb mütterliche Göttin, mit zarten, festen Händen die Geschicke lenkt — das alles sind Samenkörner, die nur in fettes dramatisches Ackerland gesenkt zu sein brauchten, um wunderbare Früchte zu tragen. Aber sie sind in den Triebsand gepflanzt, der von einem Weltenepos der Vorzeit in unsre Tage herübergeweht ist. Sie verkümmern zwischen Unkraut und Stroh. Diese Freier! Mit ihnen hat Hauptmann garnichts anzufangen gewußt. Sie stören, wo sie hingesetzt werden. Wenn es nicht weiter geht, treten sie ab, um zu beraten. Auch als dramatische Personen treffen des Odysseus Pfeile sie mit Recht, mit Recht. Hätte Hauptmann, statt durch sie Penelopen, sie durch Penelope beschrieben, so wäre nicht allein ihr leibhaftiger Verlust als Gewinn zu verzeichnen gewesen, sondern hauptsächlich für Odysseus ein Partner geschaffen worden, der dieser Gestalt den monologischen, den undramatischen Charakter und dem Schluß die fragmentarische Schwächlichkeit genommen hätte. An ihren Schlüssen sollt ihr sie erkennen. Dramatiker beenden ihre Dramen mit dem Ende. Dieses hier begönne damit, daß die Königin aus dem geheimnisreichen Dunkel, worin man über sie ein bißchen dreist gemunkelt hat, sich in die Helligkeit eines erotischen Konfliktes wagte, der wirklich bei Homer nicht vorkommt und Hauptmanns dramatischer Dichtung vielleicht dichterische Notwendigkeit und die Natur eines Dramas gegeben hätte.

Dann wäre höchstens noch eine brauchbare Aufführung zu wünschen gewesen. Aber solange Hauptmann in Berlin gespielt wird, ist er nirgends so schlecht gespielt worden wie an dem Theater, das sich seiner Sozietärschaft rühmt. Und mehr als das: seiner Regie. Nachdem er ‚Wilhelm Tell‘ und den ‚Zerbrochenen Krug‘ gradezu vorbildlich inszeniert hat, versteht man überhaupt nicht, wie er diese Vorstellung seiner

eigenen Dichtung ertragen hat. Ithaka ist keine Insel des Mittelmeers, sondern ein Dorf an der Grenze der Provinzen Brandenburg und Schlesien. Der Dilettantismus der Dame Leukone ächzt zum Himmel; Telemach erinnert an eine Grammophon-Platte des seligen Kainz; Eumaios hat niemals Säue gehütet, aber immerhin in kleinern Ortsverbänden Gutzkows Königsleutnant hingelegt; die Freier toben, wie vom bösen Geist der Unnatur besessen; die Orgie eines Priap-Tanzes schmeckt nach Halensee — und all das ist von mir nicht boshaft übertrieben, sondern schlechthin wahr. Hans Marr, der Einem beim Eumaios, bei Homers wie Hauptmanns, vorschwebt, ist mit dem Odysseus überbürdet. Wäre von dem Nachwuchs nicht das forsche Fräulein Servaes als saftiges Blondirnchen Melanto, von der alten Garde nicht Reicher als schmerzlich-vertrottelter Laertes und die Lehmann als mütterlichste aller Eurykleien: es gäbe ringsum nichts zu loben. Leider haben diese drei die kleinsten Rollen. So wird man niemals ohne Gänsehaut an diesen Abend denken.

SIMSON

Eins haben die schlechten neuen Dramen für sich: daß man wieder ihre guten alten ‚Quellen' liest. Nach der ‚Odyssee' die Bibel. Und Schimschon liebte ein Weib und ihr Name Delilah . . . und sie ließ abscheren die Locken seines Hauptes . . . und seine Kraft wich von ihm . . . und es griffen ihn die Pelischtim und stachen ihm die Augen aus . . . und er trieb die Mühle im Gefängnisse . . . und er beugte die beiden Säulen mit Kraft, und einstürzte das Haus. Vier Kapitel im Buch der Richter; drei Akte in der Gesamtausgabe Frank Wedekinds, die dadurch erweitert, nicht bereichert wird. Man wäre denn zufrieden mit dem ohnmächtigen Krampf eines Dichters, alle seine gottverliehenen Fähigkeiten bis zu ihrem Siedegrad erhitzen und die gottversagten zähneknirschend erzwingen zu wollen. Was kann Wedekind? Delila als Lulu sehen; oder richtiger: Delila, weil sie schon

in der Bibel der Erdgeist in Person ist, als die eine Hauptfigur eines durchaus Wedekindschen Dramas denken, deren andre Hauptfigur ihr Opfer ist. Der Mann, der nicht vom Weibe loskommt, auch wenn er von ihm losgekommen scheint, der mit seinem naiven Herzen zeitlebens der raffinierten Herzlosigkeit unterliegt, und der hier zwiefach gesteigert werden soll: zum letzten Riesen, der auf Tod und Leben mit der letzten Riesin kämpfen muß, wie sie mit ihm; gesteigert, zweitens, zum Genie, das von dem Herdenvieh, von den Philistern, verhöhnt, geknechtet und verstümmelt wird. Was nicht kann Wedekind? Dies Drama dichten, obschon sich die neue Tragödie auf den flüchtigen Blick ziemlich regelrecht ausnimmt. Vor der Zersplissenheit der ‚Franziska' haben die drei Akte des ‚Simson' den Vorzug der Übersichtlichkeit. Philister über Simson: der erste Akt; Simson am Mühlrad: der zweite Akt; Simsons Rache: der dritte Akt. Die Bibel konnte nicht einfacher sein. Verse, denen kein Fuß fehlt; eine Kette von Vorgängen, der kaum ein Glied fehlt; und nur eine Konzeption, der ganz und gar die Gnade des göttlichen Funkens fehlt. Simson soll schließlich Wedekind selbst sein. „Ich habe mit Inbrünsten jeder Art mich zwischen Gott und Tier herumgeschlagen", darf Wedekind, wie Dehmel, von sich sagen. ‚Simson' ist das Bild einer solchen Schlacht. Aber leider einer, aus der Wedekind mit so vielen Wunden weggetragen wird, daß er des Ruhms ermangelt.

Denn gedichtet ist wohl kaum, was — zwischen trockenem Bericht, angstvollem Gestöhn, fruchtlosem Gegrübel, agitatorischer Leidenschaft und einer erbitterten, unkühlen, unüberlegenen Ironie — zu selten diejenigen Töne findet, die wir ja nicht aus Willkür seit Urväterzeiten her poetisch nennen. Immerhin: das wäre noch kein Unglück. Was ist ein Name? Wedekind möge auf andre, auf seine, auf nie zuvor geübte Weise erreichen, daß die heißen Tränen, die er über Simson offenbar vergossen hat, auch meinem Aug' entfließen. Von Wedekind selbst würde ich ablesen, mit wel-

chen Mitteln ers erreicht hat. Aber nur an echtbürtigen Dramen läßt sich ermessen, warum ers nicht erreicht hat. Warum nicht? Weil die Passionsgeschichte dieses Ausnahmemenschen, die nichts zu hindern brauchte, sein Leid wie seine Besonderheit genügend zu beglaubigen, nicht in Einfachheit oder in Vielfarbigkeit und Vielfältigkeit ihr Dasein führt, sondern durch dialektische Erörterungen ihres Atems beraubt, langwierig erstickt und kurzerhand eine schiefe Ebene hinabgestoßen wird. Schade; denn am Anfang hofft man. O, eine edle Himmelsgabe ist das Licht des Auges, da ihr Besitz beglückt und ihr Verlust vertieft. Blind sieht Simson klar, wie blind er sehend war. Man macht sich auf ein modernes Gegenstück zu Calderons ‚Leben ein Traum' gefaßt. Mystische Abgründe könnten sich öffnen. Das Dasein müßte schauerlich verwandelt an dem innern Aug' eines Menschen vorüberziehen, den Schmerz und Einsamkeit geklärt, geadelt und vertieft haben. Verstrickungen lösen und knüpfen sich neu, Leid spricht in dichterischen Zungen, ein Gefühl erhöhten Menschentums wird unermeßlich weit, und das Leben ist eine Traumlosigkeit, eine untrüglich zuverlässige Vision der augenlosen Kreatur.

Aber wichtiger, als dieses Leben zu leben, ist der armen Kreatur, den Untertitel zu seinem Recht zu bringen: ‚... oder Scham und Eifersucht'. Allerdings ist ziemlich unvermeidbar, daß die Beziehungen der Geschlechter durch Scham und Eifersucht verfeinert oder getrübt oder befeuert werden. Scham ist eines Menschen, Eifersucht ist einer Liebe Prüfstein. Delila, deren Sexualität bis an die äußersten Grenzen von Krafft-Ebing hinzündelt, und Simson, dessen Blendung selbst auf seine Erotik nicht ohne Einfluß bleiben wird: sie sind keine unergiebigen Objekte für den Haarspalter elementarer Empfindungen. Wenn Hebbel solche Titelspielereien nötig gehabt hätte: ‚... oder Scham und Eifersucht' wäre der passendste Zusatz zu ‚Herodes und Mariamne' wie zu ‚Gyges und sein Ring' gewesen. Der Unterschied zwischen Hebbel und Wedekind ist auch sonst nicht groß: Hebbel

macht seine Menschen schamhaft und eifersüchtig — Wedekind läßt sie über Scham und Eifersucht Reden halten, die ich eigentlich nicht tadeln sollte, weil ich sie nicht verstanden habe. Nichts davon habe ich verstanden. Weder ihren tatsächlichen Inhalt noch ihren Zweck im Drama. Der dumpfe Druck auf den Schädel, das peinigende Unbehagen, das von dem gesehenen wie von dem zweimal gelesenen Stück ausgegangen ist, will nicht weichen, und kein guter Wille hilft, den sinnlich-aesthetischen Genuß sich nicht dadurch verkümmern zu lassen, daß erst unsre Enkel von Wedekind-Gelehrten alle geistigen Zusammenhänge erfahren werden, wie erst unsre Väter durch die Goethe-Philologie den Zweiten Teil des ‚Faust‘ verstehen gelernt haben. Aber schon unsre Urgroßväter sind von Euphorion, Lynkeus und Faustens Tod hingerissen worden. Sicherlich, selbst wir Kinder einer vernünftelnden Epoche gäben uns willig mit der Antwort zufrieden, die vor hundert Jahren auf die Frage erfolgte, was denn die vielen Menschen in Goethes ‚Märchen‘ machten. Die Antwort lautete: „Das Märchen, mein Freund.“ Das Märchen freilich muß vorhanden sein. Bei Wedekind fehlt es. Er hätte noch viel mehr hineingeheimnissen dürfen; er hätte noch viel weniger seine eigenen Geheimnisse zu verstehen brauchen. Wir hätten uns damit abgefunden, wenn nur der Klang, die Musik dieser Geheimnisse in unser Herz gedrungen wäre. Aber keine Melodie und kein Sinn: das heißt vielleicht doch, den Mißbrauch der poetischen Lizenz zu weit treiben.

Man mag nämlich bestreiten, daß jener Unterschied zwischen Hebbel und Wedekind bestehe, mag beschwören oder beweisen wollen, daß Hebbels Skeletten Spruchbänder mit den Weisheiten ihres Autors von den Gebissen herunterhängen — eins ist außer Frage: daß es Weisheiten sind. Bei Wedekind hingegen schwillt, prahlt, bramarbasiert der Aberwitz, ergeht sich die Unintellektualität in psychologischen Tifteleien, schmückt sich die schmalste Stirn mit Denkerfurchen, keucht die gedunsene Unklarheit, ersinnt ein Preis-

träger der Unlogik Antithesen, deren Glieder nicht aufeinanderprallen, sondern mit Gedröhn an einander vorbeiklatschen. Des Vorbilds Themen sind hilflos verzerrt. Kandaules ist eine Hosenrolle geworden, Holofernes hat bei Hebbel sein Pathos, bei Nestroy seine Komik gelassen und schlottert dagonsjämmerlich in seinen Prunkgewändern, und nichts an dieser lärmenden Orgie der Impotenz stimmt ernst als die Gewißheit, daß kein Zuschauer von ihr so leiden kann wie der Veranstalter. Durch allen Dunst blickt gramvoll eine Menschenvisage, die von den Ekstasen ihrer Seele verzerrt und verzehrt und außerstande ist, sie sich zu deuten und uns schmerzhaft nah zu bringen. Der blinde Simson ist inwendig voller Gesicht. Vielleicht will Wedekind erschüttert sagen, daß auch er das ist. Aber während Simson sich nicht nach außen zu kehren braucht, tut und gewinnt ein Dichter zu wenig, der unsern Anteil nicht für seine Welt, sondern nur noch für seine Verzweiflung, keine Welt mehr schaffen zu können, beansprucht und erhält.

Die berliner Premieren machen neuerdings erst dann das rechte Vergnügen, wenn sie — ‚Freiheit', die ich meine — im letzten Augenblick abgesagt werden. Bei ‚Simson' kam zu der Tortur einer Rederei, die man, ohne eigene Schuld, nicht verstand und doch nicht verspotten mochte, die Tortur einer Gemeinschaft mit Menschen, die allein durch ihre künstlerischen Neigungen das Recht verwirkt haben, ihre Abneigung gegen Wedekind johlend und pfeifend zu äußern. Auch der Respekt vor der saubern Arbeit des Lessingtheaters hätte eine anständigere Haltung gebieten sollen. Wer die Tragödie höher schätzt als ich, mag untersuchen, ob mehr aus ihr herauszuholen ist, als Wedekinds Regie und Barnowskys Ensemble imstande waren. Die Philisterfürsten sind von dem Karikaturisten Wedekind so ärmlich bedacht, daß selbst für die lustigsten Chargenspieler nicht viel anzufangen war, und daß er ein paar von ihnen schon eine ganz ernst gemeinte Verschwörung anzetteln lassen mußte, um uns endlich ein bißchen zu erheitern. Simson und Delila waren zwei Anti-

poden der Schauspielkunst von heute: ein ausgeprägt germanischer Mann und das romanischste Frauentalent. Die Durieux schlängelte sich noch begehrlicher ans Publikum heran als an ihre Beute auf der Bühne, wippte, tanzte und buhlte mit Körper, Händen, Augen und Stimme gemäß Wedekinds Text und hatte wohl nicht so viel Gelegenheit, die Rolle zu vermenschlichen wie Kayßler. Der gab zunächst die Tumbheit der Stärke, eine bärenhafte, mordsmäßig tolpatschige Ungebrochenheit. Mit der Blindheit kam dann eine Gestuftheit der Regungen und ihres Ausdrucks, die durch und durch ging. Und der todgeweihte Simson wuchs zur reinsten Größe.

ROMEO UND JULIA

Das erste Halbdutzend der Shakespeare-Vorstellungen ist voll. Das Deutsche Theater auch. Tag um Tag. Seit Monaten. Das ist ein Novum in der gesamten deutschen — und wahrscheinlich nicht bloß der deutschen — Bühnengeschichte: daß ein Theater einen ganzen Winter mit Shakespeare bestreitet, daß es abwechselnd Hamlet, Sommernachtstraum, Kaufmann von Venedig, Viel Lärm um Nichts, Romeo und Julia, König Lear und, was noch folgen wird, in vollständig ausverkauften Häusern spielt. Ein Erfolg Max Reinhardts, gewiß; aber nicht minder ein Erfolg des Publikums. Man gehe so selten wie möglich zu den ‚Premieren' dieser Neueinstudierungen, die sich in nichts von den großen berliner Sensationspremieren unterscheiden; die unerträglich sind durch den Brodem von Unsachlichkeit einer aufgetakelten und lärmenden Protzenschar; deren Zweck für den Parkett- und Logengast nicht scheint, ein Drama in Ruhe aufzunehmen, sondern den Liebling Reinhardt unzählige Male herauszuklatschen, hervorzublöken, herbeizustampfen. Man gehe an einem gewöhnlichen Abend in dieses abgelegene alte Theater, das wir alle so lieben, weil es seit dreißig Jahren voll ist von Erinnerungen an Feste der Kunst, und weil es

schlicht und intim und würdevoll im guten Sinne ist. An diesen gewöhnlichen Abenden wird man unter stillen, gebildeten, geschmackvollen Menschen aus sämtlichen Schichten und Gegenden Deutschlands sein, unter Menschen, die den Begriff eines deutschen Theaters verwirklichen helfen, unter Menschen, die ehrfürchtig, dankbar und atemlos hingegeben verfolgen, was aus dem Werk des mächtigsten germanischen Genius in den Händen eines nicht ganz so mächtigen, nicht ganz so germanischen, nicht ganz so genialen, aber immerhin unzweifelhaft des bedeutendsten Theaterkünstlers vieler Zeiten und Völker geworden ist. Was nämlich? Schließlich garnichts andres, als was es von jeher gewesen. Das ist ja doch Schwindel, daß Reinhardt aus diesen Tragödien und Komödien neuberlinische Prunkstücke, Geschwister von ‚Salome' und ‚Elektra', üppig schwellende Perversitäten gemacht hat. Freilich: er und seine Schauspieler sind Kinder ihrer Tage, mit Augen, Hirnen und Nerven des Jahres 1914, das sich in mancher Hinsicht vom Jahre 1864 und sogar vom Jahre 1564 unterscheidet. Aber so sicher es ist, daß Marlowe nicht mehr gespielt wird, weil er allzu zeitverhaftet, und daß Shakespeare immer noch gespielt wird, weil er im tiefsten Grunde zeitlos war: so sicher tut Reinhardt schließlich garnichts andres, als daß er Shakespeares unsterbliches Teil, seinen ewigen Inhalt in einer Sprache spricht, die wir verstehen, mit einem Akzent ausspricht, der uns berührt. Dabei bleibt Shakespeare durchaus Shakespeare, wie Homer Homer bleibt, wenn ihn Rudolf Alexander Schroeder übersetzt, naturgemäß erheblich ‚moderner' übersetzt als der gute Voß. Was ist ‚Romeo und Julia'? Ein Feueratem — heut wie vor Jahrhunderten. Winzigkeiten haben sich geändert, Nebensächlichkeiten sind wichtig, Hauptpunkte unwesentlich geworden — der Grundcharakter ist der alte. Ein Feueratem in zweiundzwanzig Szenen. Reinhardt gibt davon sechzehn, die sich so geschwind abwickeln, daß man in die jähe Handlung förmlich hineingerissen wird, und die nur darum nicht alle zur Geltung kommen, weil ein Trauerspiel von Shakespeare

eine größere Anzahl guter Schauspieler braucht, als selbst Reinhardt beschaffen zu können scheint.

Ein erstaunliches Schauspiel, wie Einer am Freitag, als Lears Narr, ganz tönendes Herz, am Sonnabend ganz klingende Schelle sein kann, ohne daß dieser Wechsel durch Launenhaftigkeit zu erklären ist. Denn Moissi zerfetzt sich als Romeo. Er ist stürmisch bei der Sache. Seine Technik ist so weit gewachsen, daß er durch Blick, Stimme, Haltung, Hände seine allerleisesten Regungen unfehlbar überträgt; aber nicht so weit, daß er imstande wäre, uns heiß zu machen, wenn sich in ihm nichts regt, wenn sein eigenes Tempo ihn allenfalls beflügelt, nicht erwärmt. Man merkt deutlich, was ihn als Romeo interessiert: die Schwermut um Rosalinde; die Bruderschaft mit Mercutio; die Feindschaft gegen Tybalt; das Verhältnis zu Lorenzo. Das ist wahrhaftig nicht wenig. Alle diese Szenen leben, schäumen hoch, sind ein Wirbelwind, eine gefährliche oder harmlose Wildheit. Da Lorenzo Pagay ist, der liebe, gute, milde alte Pagay mit den jugendlich leuchtenden Augen, dem firnen Humor und der naiven Verdutztheit vor den Unberechenbarkeiten dieses Daseins, so entsteht ein Duett, daß sich der hartgesottenste Zuschauer die Freude von der Leber herunterapplaudieren muß. Aber das Stück heißt ja nicht: Romeo und Lorenzo, sondern: Romeo und Julia. Und Julia läßt Moissi kalt. Diese oder Julia überhaupt? Offenbar Julia überhaupt. Vor zwei Jahren hat ihn eine andre nicht minder kalt gelassen. So ungebrochen und überschwänglich, so ganz hingerissen und unskeptisch wie Romeo scheint Moissi nicht fühlen zu können. An Julien stirbt er zehnmal ab, bevor er wirklich stirbt. Kein Wunder, daß auch die Eibenschütz am schwächsten da ist, wo alles auf den Kontakt zwischen zwei entflammten Herzen, zwei glühenden Körpern ankommt. Aber in den übrigen Szenen, besonders in den Monologen, hat sie die redlichsten Fortschritte gemacht. Vor sieben Jahren reichte die kleine Eibenschütz für den zweiten Teil der Rolle nicht mehr mit ihrem Gefühl oder nur noch nicht mit dem künstlerischen

Ausdruck ihres Gefühls. Man sah und hörte Reinhardt in jedem Moment. Alles erfolgte wie auf ein heimliches Kommando und hatte deshalb keine Kraft. Vielleicht erfolgt es nach wie vor auf Kommando. Jedenfalls merkt mans nicht. Das Persönchen, das für Julien fast ein bißchen zu drall geworden ist, wirkt frei. Man glaubt noch nicht immer ihren Tränen, aber man glaubt immer ihre Tränen. Man spürt, daß sie aufgewühlt ist. Bis zu der Fähigkeit, uns in jedem Augenblick ebenso aufzuwühlen, ist keine kurze Strecke. Wäre sie durch Fleiß und Ehrgeiz allein zu nehmen, mir wäre um Camilla Eibenschütz nicht bange. Aber auch so hat sie Aussichten. Der genius loci et domini muß ja jedem helfen, dem zu helfen ist. Trotzdem das Ensemble um Wegener, Schildkraut und Hartau ärmer geworden ist: was für einen Atem, was für eine Geschlossenheit, was für eine Schmissigkeit hat jetzt doch wieder diese Aufführung! Sie steckt in funkelnagelneuen Kleidern. Verona hat sich verjüngt und verschönt. Gärten und Mauern, Winkel und Brunnen, Friedhöfe und Grabgewölbe, Balkone und Tore, Toren und Weise, Kinder und Greise — und der Himmel Italiens, der nicht aus Leinwand darüber gespannt ist, sondern sichtbarlich segnend darauf liegt.

DER SNOB

Carl Sternheim hatte sich vorgesetzt, ein kleineres, will sagen: ein weniger umfangreiches Gegenstück zu Balzacs Menschlicher Komödie in dramatischer Form zu schaffen: vier Satiren, im Grund aber eine einzige Satire auf das deutsche Bürgertum seiner Zeit. ‚Der Snob‘ ist das Schlußstück einer Reihe, an deren Anfang ‚Der Riese‘ steht, und ist wohl nicht lange genug auf dem Feuer geblieben. Altenberg fordert, daß vom Reis jedes Korn einzeln weich gekocht werde. Sternheims Gericht aber ist nur obenhin fertiggestellt. Es hat dicke Klümpchen, die entweder der umrührende Löffel oder die volle Herdhitze nicht erreicht hat. An den

Zutaten fehlt es so wenig wie am Rezept. Mit höhnisch-lieblosem Witz wird ein Typus auf seinen härtesten, grellsten, drastischsten Ausdruck gebracht. In der ‚Kassette' und im ‚Bürger Schippel' zweifelt Sternheim keinen Augenblick an seiner Berufung, für das Deutschland Wilhelms des Zweiten Das zu sein, was Molière für das Frankreich des Sonnenkönigs gewesen ist. Auch im ‚Snob' zweifelt er nicht daran. Mit dem ist — nach dem Spießer des ‚Riesen', dem Geizhals der ‚Kassette', dem steigenden Proletarier des ‚Bürger Schippel' — der steigende Spießer fällig. Aus literarischer Schnörkellust — und aber ründet sich ein Kreis — macht Sternheim ihn zum Sohn jenes ersten Spießers. Aus Freude an der Vieldeutigkeit und Unfaßbarkeit nennt er ihn: Snob. Einfacher, wenn auch unsternheimisch, wäre: Streber. Aber wäre es in diesem Fall nicht richtiger? Der Snob, wie eine hehre Geisterschar von Thackeray bis Edmund Edel ihn erklärt, will scheinen, gelten, imponieren — will viel, in seinem Sinne viel, für Nichts, für keinen Einsatz, keine Leistung, also: ist ein Mensch, der in erborgtem Federschmuck als Pfau stolziert. Hingegen Christian Maske hat die Tatkraft: das Talent zu Reichtum und Aristokratie, das er am Anfang in sich fühlt, binnen zwei Jahren und zwei Akten durch den Erwerb eines Riesenvermögens und einer Grafentochter zu beweisen. Das ist, selbst bei den Mitteln dieses Maske, schließlich garnicht wenig — nach Sternheims Meinung. Denn aller Spott, womit er die Kleingeistigkeit, die Froschkälte, den opportunistischen Wechsel von Dünkel und Demut in seinem strebernden, klimmenden, raffenden Snob bedenkt, hält ihn nicht ab, den Mann am Ende so weit zu ehren, daß er ihn beinah tragisch nimmt. Herrn Maske treibt es unwiderstehlich, die letzte Scheidewand zwischen sich und dem Adel niederzureißen: nicht bloß dekoriert, nicht bloß hochbesteuert, nicht bloß umworben, nicht bloß geheiratet, sondern vor allen Dingen aestimiert zu werden — für die verarmte Comtesse, seine junge Frau, ein Gegenstand nicht „bloß" der Liebe zu bleiben, sondern „sogar" der Hochachtung zu werden. Dazu gibt

Sternheim ihm einen äußersten Grad von Entschlossenheit, eine Fiebertemperatur des Willens, eine Ekstase. Mit diesem ganzen Aufgebot bringt es der kalte Rekordkletterer zu keinem bessern Einfall als zu einer Leichenschändung seiner Mutter, der er skrupellos nachsagt, daß sie ihn, den edlen Sprößling, einem zufällig gefundenen Vicomte, nicht dem angetrauten Kanzleibeamten Theobald Maske verdanke.

Hier wandte sich das Publikum mit Grausen, weil es Sternheim als Geschmacklosigkeit anrechnete, was als bezeichnende Ruchlosigkeit der Komödienfigur gedacht war. Der Dichter — all in seiner Hundeschnäuzigkeit und seinem Hochmut spricht er doch: Seht her, so roh, so kläglich, so mitleidswürdig leergebrannt ist dieser Mensch! Aber ist eine solche Empörung des Publikums ohne alle Schuld des Autors denkbar? Schwerlich. Dieser Snob hat eben nicht die Existenz, die sogar überraschende Eigenschaften sofort glaubhaft macht. Er hat keinen Humus, aus dem eine Blüte dieser Art plötzlich herauswuchert und in dem Grade dazusein berechtigt ist, wie jedes Unkraut unsres lieben Herrgotts. Der kalkulierende Snob ist selbst kalkuliert. Man achte einmal darauf, wie es den Gesamtton dieser Komödie beeinflußt, daß ihr Dialog vielfach im Imperfektum geführt ist. Das distanziert. Das rückt Einem die Begebenheiten fern. Man hat nicht, wie bei andern Dramen, den Eindruck, als ob das, was vorgeht, tatsächlich vor unsern Augen vorgeht, sondern: als ob erzählt wird, daß es vorgeht. Die Tempora des dramatischen Dialogs sind Präsens und Perfektum. Auch dieses Mißverhältnis zwischen Sprache und Kunstgattung trägt dazu bei, das Stück grobfaserig und widerspruchsvoll zu machen. In manchen Situationen klappert das Skelett des überwundenen Konversationsschauspiels: Gemäldebesichtigung bei Christian Maske samt Brautwerbung, ohne jede Selbstironie des literaturlarvenfrohen Autors von ‚Bürger Schippel' — Lindau würde fragen, warum man eigentlich ihn zum alten Eisen geworfen hat. Um zu zeigen, daß dieser kalte Streber eben ein kalter Streber ist, der über Leichen

geht, sein kümmerliches bißchen Herz für Tand verkauft und maßlos ordinär wird, wenn sich Hindernisse bilden: um das zu zeigen, braucht Sternheim eine Geliebte des Snobs und zwei Szenen, die lasten und aufhalten, weil die Geliebte ganz blaß bleibt und das Portrait des Mannes nicht mehr als einen neuen Zug gewinnt, für den grade dieser Autor nicht einen solchen Apparat nötig haben dürfte. Andre Szenen haben den vollen Mut zum nouveau jeu, wie man bei diesem allerspätesten Nachfahren Molières sagen darf. Am Anfang will er einen Brief schreiben, sucht an einer Stelle ein möglichst blendendes Fremdwort und verliert sich auf dieser Suche so vollständig, daß er in dem fertigen Brief die Einladung seines Grafen abgesagt statt angenommen hat. Prachtvoll. Der Kerl steht oder sitzt greifbar da. Es ist der Einfall eines Dichters. Und daß beide Väter, der verschämt arme Graf und der pensionierte Kanzlist, dieser schäbig-feile und altersgeile Kleinbürger, im Grunde zunächst gegen die nützliche Ehe ihrer Kinder sind, warum sie es sind, und wie ihre Einigkeit aus entgegengesetzten Ursachen sie einander nähert: das ist mit einem Esprit der Verkürzung heruntergerissen, daß der Lakonismus der Linien durchaus kein Hindernis wird, zwei Schichten, zwei Welten lebendig werden zu lassen. Im Gegenteil — man hat das Gefühl: täte Sternheim mehr, so gelänge ihm weniger; wäre er geschwätziger, so verriete er, daß er nicht genug zu sagen hat; malte er aus, so würde verschwommen, was jetzt scharf und klar umrissen ist. Sein Fehler, einer von den Fehlern dieser Komödie ist nur, daß er die Tupf-Technik der Episode, die er meisterlich beherrscht, auch dort anwendet, wo sie zu klein ist, also kleinlich wird. Ein Phraseur und Gefühlskalkulant großen Stils wie Christian Maske, ein Kerl mit Nägeln und Klauen und unvermeidlichen Lächerlichkeiten, ein Emporkömmling mit der ganzen Hungrigkeit und Unsicherheit junger Rassen: der braucht breite Flächen von Komik und Tragik, um so schauerlich-grotesk zu berühren, wie Sternheim ihn sich geträumt haben mag. Da genügen nicht ko-

mische und tragische Brechungen eines fahlgelben, winterlich erkältenden Lichts. Hier, wo der soziologisch interessierte Satiriker am meisten gewollt, wo er den Hauptrepräsentanten der Gegenwart, den Vertreter eines unbegrenzt erfolgreichen Amerikanismus zu zerrbilden geplant hat: hier hat sich einmal gerächt, daß er seine Geschöpfe weder liebt noch haßt — daß es ihm allenfalls schmeichelt, diese absonderlich-bunt gesprenkelten Exemplare der Spezies Mensch in seiner Menagerie zu haben. So ist ‚Der Snob' ein kühles, kokettes, grelles, unausgeglichenes, freilich stellenweise, streckenweise, szenenweise überaus amüsantes Theaterstück geworden — wahrscheinlich das schwächste des Zyklus.

Die Probe darauf war, daß selbst Reinhardt, der bei Sternheim einen seiner größten Regie-Erfolge gehabt hat, hier ziemlich machtlos blieb. Zu bewundern gab es in den Kammerspielen nur zwei Schauspieler. Victor Arnold, der die Frage König Philipps: „Ihr seid ein Protestant?" bescheiden verneinen würde, war ein Vater Maske, an dem sogar das Deutschtum vollkommen rassenecht wirkte, und über den ich drei Seiten schriebe, wenn die Figur von Shakespeare wäre, also das Verständnis jeder Nuance vom Leser erwartet werden könnte. Bassermann aber, der das ganze Spektrum seines Wesens ausfaltet und mit glanzvoller Virtuosität ohne die Manieren eines Virtuosen den Snob von der Possierlichkeit bis zur Unheimlichkeit hinauf- und wieder herunterspielt — er dürfte der Komödie die Einträglichkeit erspielt haben. Er ist gar kein Emporkömmling: er hat von vorn herein das Wesen eines Aristokraten, Gestalt und Haltung. Also die Herkunft von Theobald Maske würde mancher andre plausibler aufzeigen. Aber bei diesem Manko sind seine Siege um so einleuchtender. Wer könnte diesem Gentleman widerstehen! Weibliche Theaterkritiker würden sicherlich mit Begeisterung schildern, wie Bassermann aussieht: im rot und gelben Jagdanzug, in Trauer-Dreß, im Staat des goldstrotzenden und ordenbesäten Bräutigams. Man unterschätze diese Dinge nicht. Vielleicht steht die Bühnenzugkraft mon-

däner und wahrhaft elegant getragener Männerkleidung dem Zauber von strahlenden Damentoiletten an schönen Körpern nicht nach. Wenn ich die Faktoren zusammenzähle, denen ‚Der Snob‘ trotz allen Mängeln seine ausverkauften Häuser verdankt, so scheint mir der wichtigste Posten: Bassermanns Anblick.

DAS PHANTOM

Eine kleine dumme Frau liebt einen Dozenten der Aesthetik oder Kulturgeschichte oder dergleichen, den sie nicht reizt. Das ist freilich schlimmer, als wenn sie mit ihm die Ehe gebrochen hätte. Deshalb meint ihr Mann, dies Phantom in ihrem Herzchen gründlich zerstören zu müssen. Er läuft zu dem Dozenten und verlangt von ihm, daß er der Frau nachträglich doch seine Liebe gestehe, weil das sie heilen werde. Hier haben wir die erste der Szenen, vor deren Taktlosigkeit der Kritiker Bahr sich krümmen werde. Denn Dozent und Gatte benehmen sich gleich unmöglich — nicht, weil Bahr sie als minderwertig charakterisieren will, sondern, weil er eine Anzahl Aperçus auf der Pfanne hat, die er nur abfeuern kann, wenn der Gatte dies Ansinnen an den Dozenten stellt, und wenn der Dozent dem wildfremden Besucher eine seiner Liebesaffairen beichtet, und gar eine, die in Griechenland spielt. So versnobt und verschmockt geht es weiter. Wie dann wirklich der Dozent zu der dummen kleinen Frau geführt wird und sie in die tödlichste Verlegenheit bringen darf: das ist der Gipfel. Jeder Satz Ohrfeige und schielendes Ohrfeigengesicht zugleich. Wir sollen glauben, daß jetzt alles wieder gut, daß die Frau jetzt wieder ihren Mann lieben wird. In Wahrheit wird sie diesen geschmacklosen Tölpel verabscheuen, den Bahr uns als klugen und vornehmen Menschen, als überlegenen Menschenkenner, als Konkurrenten des lieben Gottes aufzureden versucht. Im Leben würde er einen weiten Bogen um ihn schlagen. Man kommt tatsächlich garnicht dazu, an Vorgänge und Figuren

einen künstlerischen Maßstab zu legen, weil alles, was hier geschieht und gesprochen wird, menschlich undelikat, schlechtweg unappetitlich ist. Was etwa noch zu verderben ist, verderben jene Aperçus, die fast niemals aus der Situation herausspringen, sondern wahllos eingesetzt und tief unter Bahrs Niveau sind. Der Kritiker und selbst der Feuilletonist würde sich ihrer schämen. Sie sind eben dazu da, dem breitesten Publikum zu schmeicheln und zu behagen; und daß sie bei Bahr nicht einmal das tun, macht die Sache nur ärger. Ein andrer oesterreichischer Dramatiker spricht gelegentlich voll Verachtung von der selbstlosen Gemeinheit. Ein literarischer Verrat, der sich lohnt — darüber wird um so nachsichtiger zu reden sein, je besser er sich lohnt. Wer ein Massenbedürfnis befriedigt, ist ein irgendwie nützliches Mitglied der Gesellschaft, und das Moralische versteht sich immer von selbst. Aber die literarische oder unliterarische Abscheulichkeit eines Mannes von Bahrs Rang, die hundertmal ein Theater füllen soll und es zehnmal leer läßt: die ist unmoralisch.

Und mit diesem ‚Phantom' hoffte das Deutsche Künstlertheater sich aus der Misere zu retten, die nun schon allzu lebhaft in voller Öffentlichkeit diskutiert wird. Morgens und abends liest man in irgendeiner Zeitung die Gerüchte verzeichnet, wonach der Atem dieses Unternehmens nicht mehr lange reichen wird. Davon am wenigsten kann es gesund werden. Das Publikum meidet Häuser, um die der Pleitegeier kreist, und die Sozietäre werden noch kopfscheuer und hilfloser werden, als sie bereits im zweiten Stadium ihres gemeinschaftlichen Daseins waren. Wenn man sonst nichts von dem Theater wüßte, als daß eine Künstlerin und, was in diesem Fall wichtiger ist, eine Attraktion wie Else Lehmann fünf Monate nach Eröffnung des Theaters zum ersten Mal richtig sichtbar geworden ist: dies wäre der Beweis, daß es mißleitet ist. Selbst in der Nebenrolle einer Bahrschen Schwiegermutter ist so viel Leben, Sonne, Heiterkeit von ihr ausgegangen, hat sie das Publikum so bezaubert, ist sie von der Kritik so gefeiert worden, daß nicht schwer zu berechnen ist, wie nütz-

lich sie als Trägerin eines Stückes diesem und damit dem Theater geworden wäre. Das hat freilich jeder vorher gewußt. Jeder, bis auf die Sozietäre. Oder bis auf den Dramaturgen, den sie nicht haben. Sie wollten Brahms Erbe antreten, sein Andenken erhalten, seine Tradition pflegen — und vergaßen, daß in seinem Hause niemand so viel bedeutet hat wie der Dramaturg. Das war allerdings er selber. Aber trachten mußte man doch, einen Mann von literarischer Bildung und Unterscheidungsfähigkeit und genügend praktischer Erfahrung zu finden. Es ist, in unbegreiflichem Leichtsinn, versäumt worden. Was nun? Daß die Verwaltung öffentlich erklärt, die Gagen noch nicht schuldig bleiben zu brauchen, ist am Ende keine genügende Lockung für zahlende Besucher. Es käme drauf an, im berliner Theaterbereich die Lücke zu entdecken, die auszufüllen nötig und lohnend wäre. Es käme drauf an, die Zugkräfte nicht für ihr nächstes Engagement zu schonen und für die weibliche Hauptrolle eines Dramas von Hauptmann, die aus dem Ensemble nicht zu besetzen ist, ein Genie zu leihen statt der talentgemiedenen Tochter eines Sozietärs, die an keiner deutschen Bühne ein Obdach fände. Vielleicht ist dieser Fall von schädlicher Begünstigung ein Symptom; vielleicht ist der Quell des Übels die Form der Sozietät. Dann käme es drauf an, daß der Aufsichtsrat sie auflöste und sich einen ‚Prinzipal' verschaffte. *Οὐκ ἀγαθὸν πολυκοιρανίη, εἷς κοίρανος ἔστω, Εἷς βασιλεύς ....*

LILIOM

Ganz am Schluß dieser Bilderreihe steht die zarte, ergreifende, seelenkennerische Wendung, daß es Schläge gibt, die garnicht wehtun. Das fühlt und spricht, nach einem Leben ohne Glück und voller Plage, Julie, das Mädchen aus dem Volk Franz Molnárs. Sie betet an die Macht der Liebe, die sich, für sie, in Liliom offenbart, und die wir nicht zu teilen brauchen, um sie zu verstehen. Dumpfe Existenzen. Kleine Menschen, in kleine Daseinsnöte verstrickt.

Unschlechte Kerne in borstigen Schalen. Stets vor den Attacken ihres Herzens auf der Flucht in sichere Wortkargheit, die sich von der schillernden, sprühenden, unversiechbaren Plauderbegabung ihrer jüngern Geschwister aus Molnárs Salonkomödien wohltuend unterscheidet. Deshalb hielte man diese Wortkargheit gern für ebenso poetisch wie ihr Vater, den vor vielen Jahren der Mißerfolg seines Erstlings dazu bestimmt habe, durch die entschlossene Kastrierung seines Dichtertums und die entsagungsvolle Mästung seines Machertums sich zu bereichern und uns zu bestrafen. Dieselbe Legende geht von Sardou. Künstler können vielleicht die Kunst kommandieren, aber kaum die Unkunst. Um diese Vorstadt-Legende bei Kräften zu erhalten, hätte Ungarns wort- und witzreichster Feuilletonist diese ‚Vorstadt-Legende' niemals spielen lassen dürfen.

Nicht, als ob ‚Liliom' ein beliebiger Schmarren wäre. Stadtwäldchen-Ausschnitte, Rummelplätze, Ringelspiele, Sonnenuntergänge, Bahndämme, Sommerwohnungen — und vor diesen Prospekten, zwischen diesen Kulissen, bei diesen Beleuchtungseffekten die einfachen Sitten und Unsitten eines verwegenen Menschenschlags, dem das Messer so locker sitzt, daß er es nötigenfalls auch gegen sich selber kehrt. Eine behaglich ausgeführte Buntheit. Eine volkstümliche Drastik, zu der Sentimentalität kein Widerspruch, sondern eine Ergänzung ist. Ein leicht papriziertes Gemengsel aus Zola, Anzengruber und Hauptmann, aus L'Assommoir, den Schalanters und jenem Hannele, das Liliom die Himmelfahrt vorgemacht und vor ihm nur voraus hat, daß es aus der zärtlichen Phantasie eines Dichters stammt, der nicht auch anders konnte. Molnár versucht es über den Wolken mit einem harmlosen Gespött, dem schadet, daß man nicht merkt, auf wen es eigentlich zielt. Auf die Himmlischen oder die Irdischen? Jenes hätte dem Theater ein Verbot erwirkt; und was die armen Leute betrifft, so war ja eben ein Reiz des Stücks: daß sie überhaupt nicht für irgendeine Betrachtungsweise zurechtgerückt waren; daß

sie zwar nicht atmeten wie die Geschöpfe wahrer Dichter, aber von Molnárs gutem Willen zu literarischer Sauberkeit und damit allein von einem Schimmer dichterischer Stimmung überflogen schienen. So bleibt diese eingesprengte Spöttelei ganz spielerisch; und dafür ist entweder der Gegenstand nicht unbedeutend oder des Autors Grazie nicht verführerisch genug. Aus diesem Jenseits von bekringelter Pappe wird Liliom nach vierzehn Jahren und einem Tag wieder auf die Erde gelassen. Der Vorwand ist, daß der optimistische liebe Gott feststellen will, ob der Bursche sich gebessert hat. Der Zweck ist, daß Molnár jene hübsche, feine, menschliche Schlußpointe anbringen will, die den sieben Bildern nachträglich eine Art Illustrationswert gibt. Die Macht der Liebe, die illustriert werden soll, ist tatsächlich so groß, die treue Julie hat Lilioms Schläge bei Lebzeiten so wenig gespürt, daß sogar ihre Tochter, die der ungebesserte Vater schlägt, das nur sieht und schallen hört, aber nicht spürt. Da dies offenkundig eine Pointe ist, schadets nicht, daß der Schlag kaum recht motiviert ist. Es hieße überhaupt den transzendentalen wie den naturalistisch brutalen und spaßhaften Molnár zu feierlich nehmen, wenn man überall nach der Menschenmöglichkeit fragte. Daß ein jüdischer Kassierer zwei Raubmörder in Schach hält, ist schon Theater; daß er aber in dieser Situation sie und sich mit der Ironie seiner Rasse zum besten hat, ist schlechtes Theater. Dem freilich steht ringsherum so viel gutes, schlaues und auch unalltägliches Theater gegenüber, daß ein mutiger Rotstift aus ‚Liliom' vielleicht ein Zugstück hätte machen können. Molnárs Hang zur Vollständigkeit ist typisch jugendlich: ein reifer Regisseur brauchte keinen Respekt davor zu haben.

Herr Salfner zwingt sich die borstige Schale an. Er bringt manches für diesen Liliom mit, aber nicht den finstern Trotz, die schnelle Bereitschaft zum Selbstmord. Frau Durieux hat sich mit fabelhafter Geschicklichkeit, Enthaltsamkeit und Energie eine Schlichtheit zurechtgelegt, die von der echten nicht mehr zu unterscheiden ist. Das wahre Labsal, wie

meist bei Barnowsky, ist Ilka Grüning. Wo sie immer noch neue Töne, neue Frisuren, neue Gangarten hernimmt! Daß die letzten beiden Bilder weniger gefielen, hatte verschiedene Gründe. Aber davon war einer, daß diese Karussellbesitzerin bereits nach Hause gegangen war.

PEER GYNT

Und wieder fängt es, nach fünf Monaten, mit klimatischen Stimmungen an. Im dichten Sommergras norwegischer Halden liegt solch ein zerlumpter Bauernbursch auf dem Rücken und liest aus den ziehenden Wolken vieldeutige Erscheinungen; in einer verschneiten Holzhütte hockt er am Herd der Mutter und läßt sich von ihren tollen Fabeln den Glauben an Spuk und Träume wecken und nähren. Man muß Skandinavien kennen, muß den geheimnisvoll atmosphärischen Einfluß dieser Regionen auf menschliche Nerven erfahren haben und muß dazu noch aus der Literatur wissen, daß am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts der Däne Adam Oehlenschläger das lächelnde Genie seiner Zeit mit der Wunderlampe der Phantastik abgebildet hat: dann hat man Ibsens Elemente in der Hand. Das geistige Band? Dichten heißt für Ibsen Gerichtstag halten über sich selbst und hier obendrein über eine Romantik, die seiner Eigen-Art nichts mehr bedeuten konnte, der er aber doch in seiner Jugend willig vertraut hatte. Jetzt sagt er ihr ab. Er erweitert einen Teil seines Ichs zu einem Teil der norwegischen Volksseele und kommt damit zu jener ‚Satire' auf das Norwegertum, die man für den Zweck der Dichtung genommen hat. Sie ist höchstens ein Nebenzweck.

Vereinfachen wir richtig, wie das berliner Hoftheater falsch vereinfacht hat. Der Hauptzweck ist die Bedeutung, zu der Ibsen den typischen Ablauf von Peer Gynts Abenteuern, Irrungen und Wirrungen vertieft hat. Sein denkbar unheldischer Held wird die halbe Menschheit: der ‚halbe' Mensch. Den Repräsentanten Peer Gynt kann der große Krumme,

der die apathische Dumpfheit des Massenwiderstands gegen jede ringende Kühnheit verkörpert, zwar nicht greifen. „Er war zu stark, denn Weiber standen neben ihm“, sagt er von Peer (allerdings in einer bessern Übersetzung, als das Königliche Schauspielhaus gewählt hatte). Bekanntlich aber besiegt ihn auch Peer nicht, weil er sich dieser starken Hilfe nicht bedient. Bekanntlich lügt und belügt Peer sich selbst und stürmt an der Mutter und an der adelnden und befreienden Kraft von Solveigs Liebe blind und taub vorbei. Aufs Meer, in die Welt, in die Wildheit, in ein Vierteljahrhundert trägen, genußsüchtigen Hochstaplertums und zuletzt doch wieder in die Heimat. Wenn Peer Gynt hier zu spät entdeckt, daß er sein Leben vergaukelt und vergeudet hat; wenn all seine schweifende Gier ihn nicht vor dem ‚Knopfgießer‘ bewahren konnte, der solche Halbmenschen aus ihrer mißratenen Form wegholt und umschmilzt; wenn am Ende Solveigs weiche Frauenhand ihm die erste friedevolle Stunde bereitet und ihm die letzte in überirdischer Treue erleichtert: dann ist Ibsen ans Ziel einer überlebensgroßen Dichtung gelangt, von der ich einmal, nach den drei verfehlten Versuchen dreier berliner Bühnen endlich, endlich einmal eine maßgebende Aufführung sehen möchte.

Zunächst war die Aufführung des Schauspielhauses schon an und für sich überflüssig. Im Lessingtheater ist ‚Peer Gynt‘ hundertmal gespielt worden, weil die Aufführung mit Ibsen nichts zu tun hatte, weil sie sich dem breitesten Publikum durch Opernhaftigkeit gefällig machte. Deshalb also wäre uns nur gedient gewesen mit dem ernstlichen Versuch eines Theaters, Ibsen wieder in seine Rechte einzusetzen. Die Bearbeitung müßte vor allem die Grundidee zu erhalten trachten, die ich auf einen absichtlich simplen Ausdruck gebracht habe. Bei Ibsen wird sie in eine Unzahl von Auftritten verzettelt, die überfüllt sind mit national-aktuellen Anspielungen ohne allgemein-menschlichen Wert. Es wäre nötig, die Anspielungen und eine Anzahl Auftritte vollständig zu streichen, Umstellungen und Zusammenziehungen vorzu-

nehmen und damit gegen die Ungestalt des ‚Peer Gynt' chirurgisch vorzugehen, ohne das Rückgrat, ohne die Grundidee anzutasten. Darauf war bei unserm Hoftheater von vorn herein nicht zu rechnen. Daß ‚Peer Gynt' auch eine grimme Satire ist, daß Ibsen Giftzähne hat, daß er damit wie ein Wilder um sich beißt, daß dabei Gott und Mensch, Kirche und Wissenschaft, Norwegen und die Welt ihr Teil abbekommen: die Erinnerung daran, die Spuren davon zu tilgen, mußte die vornehmste Aufgabe eines Bearbeiters sein, der hier in Frage kam. Sein Trumpf war die Zweiteilung. Wenn das Schauspielhaus an Ibsen gar zwei Abende wandte, dann war die Heiligkeit seines künstlerischen Eifers sicherlich nicht mehr zu bezweifeln. Aber was geschieht? Es spielt von dreißig Szenen elf, das heißt: an jedem der beiden Abende zweieinhalb Stunden, zusammen also nicht länger, als Barnowsky an seinem ‚Peer Gynt', das Opernhaus an den ‚Meistersingern', Reinhardt an ‚Don Carlos' und ‚König Lear' spielt. War es da nötig, den Leuten zweimal den Weg zuzumuten, zweimal ziemlich hohe Eintrittspreise abzunehmen?

Dafür bekamen sie dann freilich nicht Ibsen, sondern Dietrich Eckart, will sagen: ihren Liebling Oscar Blumenthal. Ohne Scherz: wenn am Beginn des zweiten Abends, der den ergrauten Peer Gynt vorführt, Blumenthals „kleines feines Verslustspiel" ‚Wann wir altern' eingelegt worden wäre — niemand hätte einen Unterschied der Form, des Stils, des Tons bemerkt. Unmöglich, auch nur den kleinsten Teil von Eckarts Sünden aufzuzählen. Dank Christian Morgensterns vorbildlicher, aber freilich unnachahmlicher Verdichtungskraft beginnt das Stück mit dem Ausruf: „Peer, du lügst!" Bei Eckart wird aus dem erleuchtenden Blitz eine Tranlampe, nämlich: „Höre auf! Ich hab genug! Was du sagst, ist Lug und Trug!" Die Zeit, die durch die Verteilung auf zwei Abende gewonnen werden könnte, wird durch diese marklose Schwatzhaftigkeit wieder verloren. Um den Verlust doch halbwegs einzuholen, legt Eckart zwei, drei, fünf, sechs Szenen,

die auf verschiedene Schauplätze angewiesen sind, auf einen zusammen. Das macht manchmal Übergänge nötig, und die schenkt der Dichter des ‚Froschkönigs' dem toten Kollegen. Wörtlich heißt es einmal: „Was ist denn das? Das klingt so fein — Und auch die Sonne stellt sich ein." In Ibsens Irrenhaus sind Eckarten nicht genug Kranke; er erfindet einen dazu, der beginnt mit den Versen: „Ich kenne nur eines, Und dieses ist meines: Das Schach, das Schach, das Schach zu spielen", und schließt mit den Versen: „Und siegt von uns keiner, Dann ists um so feiner: Wir teilen egal Und kriegen und kriegen den Preis noch einmal". Die Schimpfwörter, an denen Ibsen nicht arm ist, sind einmal grundsätzlich entfernt. Aus einem anschaulich und riechbar „besoffenen Schwein" wird ein farblos „dummer Tropf"; und daß Peer Gynt der Mutter sogar für ihre Schläge dankt, leuchtet dem Lieferanten des Hoftheaters so wenig ein, daß er ihn lieber für ihre „unendliche Güte" danken läßt. Das ist allerdings kaum noch eine Übersetzung zu nennen. Aus Ibsens schroffem, zerklüftetem, beißendem, abgründig vieldeutigem, blutendem und blutig reißendem Höhenwerk ist ein sanftes, zuckrig-schmalziges, überdeutliches, glatt und plattes, musikalisch aufgeschwemmtes Märchenvolksstück in Knallbonbonreimen geworden. Wenn der gute, milde, melodisch wohlgeformte Grieg vor Ibsen nichts voraus hat: übersetzt kann er, Gott sei gelobt, nicht werden; sonst wäre in diesem Haus zum Ausgleich vielleicht er als zackig-ingrimmiges Naturell erschienen.

Herrn Reinhard Brucks Regie hat höchstens das Verdienst, manchmal mit derselben Unerbittlichkeit gegen den Bearbeiter vorgegangen zu sein, wie gegen sein wehrloses Objekt Henrik Ibsen. Wiederum unmöglich, auch nur den kleinsten Teil der Sünden aufzuzählen. Hanebüchene wechseln mit feinen, aber um so verräterischeren. Ein Hieb, ein Stich, ein Strich durch eine geistig-ethische Pointe, die selbst Herrn Eckart nicht angefochten hat — und der Rebell ist zum lammfrommen Hoftheaterautor kastriert. Um psychologisierende Absichten

schert man sich den Teufel (den man doch in eigener bedrohlicher Person an die Rampe schickt). Nicht die listigen Bauern machen auf der (geleckten) Hochzeit Peer Gynt langsam betrunken, sondern er entreißt einem die Flasche und ist im Nu weg; nicht sie hänseln Hans den Träumer, sondern er, der bestbezahlte Schauspieler des Ensembles, wirft einen nach dem andern mühelos hinaus. Norwegen, die Umwelt des Gedichts, Volk und Natur leben nicht. Der zugehörige Maler heißt Defregger, statt Munch. Peer Gynt hat keine Wurzeln, es sei denn in Brei. Herrn Brucks weiches Herz ist nicht fähig, Mutter Aase ihre ibsenhafte Todeinsamkeit wiederzugeben, deren Schauerlichkeit in seinem verpatzten Textbuch eine ibsenfremde Magd lindern darf. Auch Peers Verhältnis zu Solveig verfälscht er. Wie ergreifend, daß Solveig wartet und wartet, während Peer sie vollständig vergessen hat! Daran werden wir bei Ibsen durch eine eingesprengte kurze Szene erinnert. Wir, nicht Peer. Bei Eckart fehlt diese Szene ganz; bei Bruck wird sie zu einem Traum, zu einem visionären Gewissensbiß des Weltfahrers, der damit vor einem moralisierenden Spießerpublikum in Schutz genommen wird. Nicht minder ergreifend, daß Solveig durch Jahrzehnte in derselben Hütte wartet, aus der ihr Peer geflohen ist! Das üppig dotierte Schauspielhaus leistet sich zum Schluß eine neue, prächtige Hütte. Dann wieder wird ebenso unbegründet vor den Kulissen einer Szene ein schlichter Vorhang heruntergelassen, vor dem sich auf einem kahlen Fleck ein unverständliches Fragment abrollt (etwa des ‚Irrenhauses' oder des ‚Kreuzwegs'). Und das in der dekorationsfreudigsten Aufführung, die in fast allem übrigen den Hang hat, zwischen den toten Bildern massiver Kulissen die stattlichen Hofschauspieler lebende Bilder stellen und dazu sie wie uns möglichst lange eine Musik anhören zu lassen, deren charaktervolle Beseeltheit zu diesem teils opern-, teils operettenhaften Gepränge noch schlechter paßt als zu Ibsens nicht minder charaktervoller, nicht minder beseelter, aber wesentlich stählernerer Dichtung.

Während Herr Clewing herrlich paßt. Er entfaltet sich völlig. Er ist jung, älter, alt und greis. Er ist Phantast, Weltfahrer, Liebhaber und Verführer. Er wechselt Haarfarbe, Kleider, Stimmen und Instrumente, unter denen die Laute das meiste Glück macht. Er erinnert abwechselnd an Kayßler, Walden, Bassermann, Loos und sogar an Reinhardt als Schauspieler. Er sieht mich an und fragt mich, was ihm fehle: Ein Busen und im Busen eine Seele. Paula Conrad hat eine Seele; aber für Mutter Aase eine zu junge. Mit dieser Stimme dürfte diese Frau vor einem Publikum, das nicht zu scharf oder überhaupt nicht hinguckte, noch heute den Puck spielen. Sie hat Bewegungen von einer Zierlichkeit und Zartheit, die Aases bäurische Schimpfwörter Lügen strafen. Für Ibsens phantasiefrohe Alte scheint mir auch ihre technische Beherrschung des ‚Mütterfachs' vorläufig zu primitiv. Als Solveig trägt Helene Thimig den Heiligenschein nicht, wie Lina Lossen, von Anfang an ob dem Scheitel, sondern erwirbt ihn erst durch ihr Dulderdasein. Sie ist ganz und gar das Kind aus dem Volke, rein, unverbildet, herzlich und herb, und übt so die bitterste Kritik an diesem bürgergefälligen Mischmasch aus Eckart, Bruck und Grieg. Wer einen Buntdruck solcher Art als eine Aufführung von Ibsens ‚Peer Gynt' verkauft, und gar zweimal um teures Geld verkauft, verdient für seine Kühnheit schon den Kranz.

CAFARD UND CANARDS

Theaterfutter. Strähniges und sämiges. Man würgt, und man schleckt. Dort nützen Einem alle Zähne nichts. Hier aber braucht man keine, weil auch Tristan Bernard (verbündet mit Athis) sie nicht zu brauchen verstanden hat. Er hat die Presse beißen wollen, oder wenigstens eine bestimmte Abart der Presse. Nur ist ihm rechtzeitig eingefallen, daß die Presse zurückbeißt, und so beruhigt sich eine freche Satire auf Schmocks Erben erst langsam, dann immer schneller zu einem landläufigen Hindernisschwank. Schade. Mag es

schon oft genug dagewesen sein — es tut doch wieder und wieder wohl, den Redakteur eines blutroten Blattes vor dem blaublütigen Käufer dieses Blattes winseln zu hören: „Ändern Sie den Namen des Blattes, Herr Baron, ändern Sie die Richtung des Blattes, Euer Gnaden — aber wechseln Sie nicht den Redakteur!" Oder einen noch größern Politiker die Welt nicht mehr begreifen zu sehen, weil er sich jedesmal, wenn er von einer Partei zur andern übergeht, einen Renegaten schimpfen lassen muß. Er hat ja Recht. Er ist gar kein Renegat. Er geht gar nicht über. Er bleibt bei beiden Parteien — und schreibt morgens als Herr Gélidon für den roten, abends als Herr Montignac für den blauen Canard, ist am Tage mit der Tochter des adligen Verlegers verlobt und erholt sich des Nachts von allen diesen Strapazen bei der Frau des bürgerlichen Verlegers, der Wert darauf legt, auch das Konkurrenzblatt zu drucken. Da nun obendrein Keiner erfahren darf, daß Gélidon und Montignac dieselbe Person sind, und da schließlich dieser in ein Duell mit jenem gehetzt wird, so wird man verstehen, warum ich den Inhalt eines unbeträchtlichen Stücks übertrieben ausführlich erzählt habe: um den Komödiendichtern, deutschen und fremden, zu zeigen, daß sie unrecht täten, sich mit dieser unzulänglichen Formung eines ungewöhnlich ergiebigen Stoffs zu begnügen. Schmelzt um und prägt neu. Dosiert die Zutaten anders. Laßts mit Aschensalz durchdringen, daß das Spröde mit dem Weichen sich vereint zum guten Zeichen. Bei Tristan Bernard überwiegt am Ende die Gemütlichkeit — weil er gar keine Schädlinge anprangern, gar keine Schäden bessern, sondern ein vergnügliches Zugstück fabrizieren wollte. Wenn zum Duell zwischen Gélidon und Montignac naturgemäß der eine Partner fehlt, wenn dann aber, nach den verzweifelten Bemühungen der Sekundanten, das dreifach geöffnete Tor drei Duellanten auf einmal hervorspeit: so sind wir in der Posse, freilich in der lustigen, nachdem wir an manchen Stellen in der langweiligen Posse gewesen sind. Denn während für einen Akt zuviel los ist, haben für

drei Akte einfach die Einfälle nicht gereicht, weder die sanften noch die spitzigen. Auf fünf graue Minuten kommt eine einzige funkelnde, und das ist wenig. Um so weniger, als im Trianontheater nicht alle diese Minuten nun auch wirklich funkeln. Hier verdient das Stück von den ‚Deux canards' den farblosen Titel: ‚Er und der Andre', trotzdem die Darstellung beider Hauptrollen der besten künstlerischen Gegend würdig wäre. Herr Richard Leopold läßt seinem Hang zur Bizarrerie die Zügel locker und macht aus dem bürgerlichen Verleger, Drucker, Gauner und Hahnrei die skurril abenteuerliche, irrsinnig verzerrte Gestalt eines ausgewachsenen Gnomen. Mit völlig andern Mitteln: mit der angenehmsten Leichtigkeit und Lautlosigkeit, mit einer seltenen Delikatesse bei aller Dichtigkeit der Nuancen ist Herr Hans Junkermann einer von den kleinen Lieblingen der berliner Menschheit, die ohne ihn sicherlich niemals in die Georgenstraße fände.

*

Aber ob sie jemals in die Nürnbergerstraße finden wird, solange die Sozietäre des Deutschen Künstlertheaters vom Cafard befallen sind? Cafard: das ist der rasende Drang (auch von Theatermannschaften), furchtbaren Qualen (des lahmen Geschäftsgangs und der drohenden Engagementslosigkeit durch die Aufführung von ‚Cafard') zu entkommen; das ist ein jähes Fieber, das ihnen die Urteilskraft schwächt und das Elend (der leeren Häuser) nur noch vergrößert — weil meine Berufsgenossen an den Tageszeitungen keine Kunstpolitik treiben. Hat sich ein Schmarren literarische Farbe angeschminkt, so fischen sie eine Zeitdauer von mindestens fünf Spalten Länge mit der ernstesten Miene in seinen Tiefen herum. Täuscht aber ein Schmarren garnichts vor, übt der Autor in voller Ehrlichkeit das Handwerk, für das seine Gaben reichen, und greift ein verreckendes Theater, das — trotz alledem — Hülfe verdient, todesängstlich nach diesem Autor und seinem Schmarren, so schreien sie Zeter und

Mordio. Eine Gerechtigkeit reißt ein, die für ein stammelndes Genie nicht leicht aufgebracht wird. Augen, die voll Bewunderung auf dem verschminkten und verkleisterten ‚Phantom' geweilt hatten, schossen Blitze des Hohns und der Verachtung auf dieses ‚Drama aus der Fremdenlegion', das nicht allein kurzweiliger ist als Bahrs gedunsene Schwätzerei, sondern sogar literarisch reinlicher. Herr Erwin Rosen gibt sich, wie er ist, und gibt uns, was er gesehen hat: er will die Mißstände der Fremdenlegion furchterregend plakatieren und führt seine Absicht energisch und für jeden, dem die Fremdenlegion gefährlich werden könnte, gewiß auch wirksam durch. Man hat nicht den Eindruck, daß er nun nächstes Mal irgend einen andern Mißstand mit der kalten Hand dramatisieren wird. Dieser hat ihn eben gebrannt. Uns freilich brennt er keineswegs. Wer nicht grade ans ‚Phantom' oder gar an ‚Schirin und Gertraude' denkt, der wird dies Stück zwar charaktervoll, aber herzlich schlecht nennen müssen. Alle Gemeinen sind brav, alle Vorgesetzten sind schuftig. Also ein dramatischer Bilderbogen, ein Film, der zu reden anfängt und denn auch dementsprechend redet. Neger, Mohammedaner und Schwaben; Trommeln, Tornister und Bajonette; Bauchtanz, Absinthrausch und Alarm; Wachtstube, Wüstenlager und Araberstadt; Tiedtke als Thielscher, Reicher als prachtvoll weicher und schlauer Handelsjude im Patriarchenbart und überhaupt eine mühelos bewegte, straffe und farbige Aufführung. Über allen und allem aber die Lehmann, deren lachende und weinende, verliebte und desperate, bebende und sterbende Marketenderin beweisen würde, daß für den genialen Schauspieler der tote Rohstoff des naiven oder des gerissenen Machers genau so wertvoll ist wie Shakespeare, wenn das Mitterwurzers Coupeau, Matkowskys Kean, Kainzens Raskolnikow und Bassermanns Narziß nicht längst bewiesen hätten. Und die Zukunft des Deutschen Künstlertheaters, falls es noch eine hat? Brahm hat sich einmal mit ‚Lumpacivagabundes', einmal mit dem ‚Raub der Sabinerinnen' gerettet. Das sollten seine Erben nach-

machen: einen alten Schwank oder eine noch ältere Posse hervorsuchen, keineswegs der Patina berauben und grade von den seriösesten Mitgliedern spielen oder singen und tanzen lassen. Entdeckertalente haben die Sozietäre bisher nicht bewiesen. Aber vielleicht ist ein Schliemann unter ihnen.

VOM TEUFEL GEHOLT

Als wäre die ‚Familie Selicke' von Dostojewski noch einmal, also überhaupt erst gedichtet. Von Dostojewski, oder eben von Hamsun. Dutzendmenschen. Aber binnen vier Akten werden sie alle „so sonderbar". Verbrauchte, verblühte, verkrachte Existenzen. Aber die sich nicht stumpf und dumpf treiben lassen, sondern mit irren Blicken auf ihre Vergangenheit starren, sich mit Händen und Zähnen an ihre Gegenwart klammern, schaudernd und heulend die Trostlosigkeit ihrer Zukunft erkennen. Durchschnittsgespräche. Aber die klar und sinnfällig machen, was verworren und ungestaltet in Seelen und Seelenlosigkeiten steckt. Alltagsgeschehnisse. Aber von denen eins so heftig aufs andre stößt, daß der Funke sprüht, der ein grelles, beizendes, durchhellendes Licht auf die Misere, das Martyrium, die Komik des ganzen Menschendaseins wirft. Ein Sumpf. Aber einer, der geheimnisvoll giftig opalisiert, durch dessen grünliche Schleimschicht Fieberblumen die Köpfe gebohrt haben, und auf dessen trübem Grund es hexenküchenhaft brodelt. Komm, folge mir ins dunkle Reich hinab!

Zu einer ausgedienten Brettlherrscherin, in Lastern um und um bewandert und von Lüsten desto schmerzhafter geplagt, je deutlicher ihr zum Bewußtsein kommt, daß ihre Häßlichkeit mit ihren Jahren zunimmt. Steil geht es abwärts. Immer ist der Nächste auch der Schlechtere. Aber sie läßt keinen los, bevor sie weggestoßen wird, und bittet jeden herzerweichend und erfolglos um ein kleines bißchen Eifersucht. Julianne nennt sie sich. Hat einen trottelhaften Greis zum Gatten; hält sich von dessen Geld ein rohes, kaltes

Bürschchen, das Blumenschön nur heißt; beschwört mit dem zerfransten Geigergenius Frederiksen Erinnerungen an freundlichere Zeiten; harrt fromm auf einen Neger; und giert inzwischen rührend und vergeblich nach dem Nabob Bast, der die personae dramatis erstens um sich, zweitens um eine Schlange mehrt. Die Schlange ists, die Leben in das nächtliche Hotelgemach, Bewegung in den faulen Sumpf, Dramatik in die breite Zustandsschilderung bringt. Denn in den Käfig dieser Cobra führt Juliannes listige Wut die Hand des jungen Mädchens, das mit Blumenschön verlobt ist und den Nabob sichtlich angeregt hat. Torschlußpanik. Verzweiflungskampf des Alters, des gefährlichen, mit der gefährlicheren Jugend. Lärm, Aufstand, Todesangst und Raserei. Der Nabob lenkt den Schlangenbiß von dieser blonden Fanny auf sich selbst und stirbt höchst widerwillig; der stillbetrunkene Leutnant Lynum, der den Nabob immerzu gefordert hat, kann jetzt nicht anders als durch Selbstmord seine Ehre reparieren; Herrn Blumenschöns Gemeinheit tritt so kraß zutage, daß Fanny die Verlobung aufhebt; der Neger löst das Bürschchen bei Juliannen ab und schließt den Reigen ihrer Männer und ein Werk von solcher Grausamkeit und Unerbittlichkeit, daß Strindbergs ‚Totentanz' daneben sanft erscheint.

Hier werden nicht Schleier zurückgeschlagen, nicht Kleider aufgeknöpft, nicht Hemden gelüpft: hier wird von zuckenden Leibern die Haut in Fetzen heruntergerissen. Hier liegen die Eingeweide bloß. Hier blickt man durch rauchendes Blut in alle anatomischen Geheimnisse. Man erschrickt zu Tode. Hinz und Kunz, Gihle und Bast, Norman und Lynum hocken nichtstuend, plaudernd, trinkend und spielend beisammen und gleichen harmlosen Pfahlbürgern so peinlich, daß wir uns schon fragen, was sie uns im Grunde angehn — da, ein Ruck, oder nicht einmal ein Ruck, und: Menschenherzens wilde Bestien, Nattern, Schakal und Hyänen krallen zu einer atemversetzenden Rundgaloppade die Fänge in einander. Dieser dritte Akt! Als hätte der

Dichter zwei Akte lang alle Handgriffe, uns zu packen, ausprobiert und endlich den richtigen gefunden. Dann aber zwingt er uns auch nieder, in die Knie. Was geht denn vor? Es wird geflirtet, gestöhnt, gelinde und unbarmherzige Liebesqual für Bruder und Schwester ersonnen und angewendet. Begierden züngeln, wärmen und zünden. Menschenpuppen stehen hölzern, grinsen grämlich, beten leere Formeln her. Das Einst schlingt das Jetzt in eine schattenhafte Umarmung. Gespenster schleichen kahlköpfig umher und machen eine ungespenstisch schrille Musik. Musik des lärmenden Wochentags, der großen Zwecklosigkeit, der grauen Gefangenschaft. Ohnmächtig erbitterte Schicksalsmusik der mühseligen und beladenen Menschheit. Monotone Marschrhythmen, die nur durch ihr Gleichmaß das Blut erhitzen. Bis es den Siedegrad erreicht hat, bis diese Menschheit plötzlich mit heisern Schreien, gellenden Grimassen und pathologischen Zuckungen an ihren Ketten zerrt, sich die Finger wund reißt, zu Boden geschleudert, um und um gewirbelt, ihrer Widerstandskraft beraubt wird und, stummer Abschiedsseufzer voll, den Weg zum Schafott nimmt, den alle nehmen müssen, ob sie arm oder reich, klug oder dumm, jung oder alt, gut oder schlecht, saftstrotzende Ackerbauer oder abgenutzte Huren sind.

Ein gewaltiges Gleichnisdrama, dieses vieraktige ‚Schauspiel' Knut Hamsuns (dessen Romane bei der Gelegenheit wieder gelesen werden sollten). ‚Vom Teufel geholt'; besser: Vom Leben geholt; am besten: Vom Teufel ‚Leben' geholt. Was wir hier sehen, riechen, tasten, schmecken, ist ja wirklich das Leben, das uns alle bringt und holt, wegschleudert und fallen läßt, entfaltet und aufreibt, dieses wüste Chaos von naiver Besitzgier und philosophischer Entsagung, von Süßigkeit und Bitternis, von Liebe und Haß, von Schmerz und Angst und einem Gaukelbild von Glück. Hamsun gibt beides: das Leben und seine teuflischen Ab- und Untergründe; das (oder den) Holz und den Wurm im Holz; die ganz gemeine Aschenkruste und die glimmende Glut unter

der Asche; die blöde Inhaltslosigkeit der Stunde und die Gesetzmäßigkeit der Mysterien. Ein Gleichnis vielleicht, aber kein Drama? Ich weiß längst nicht mehr, was ein Drama ist, da ich zu oft beobachtet habe, daß der kunstgerechteste Aufbau und Ausbau eines wünschenswert abgewogenen Konflikts Kenner und Laien kalt gelassen, und daß ein regellos, ein denkbar unsyntaktisch herausgestoßenes Seelengeächz tausend Menschen eine Gänsehaut über den Rücken gejagt hat. Selbst der siebzigjährige Trottel Gihle räumt ein, daß das, im Ganzen genommen, ein merkwürdiger Tag von früh bis abends gewesen ist. In der sichtbar vorrückenden Zeit und in der Merkwürdigkeit, der farbigen, raunenden, rauschenden, trollhaft unheimlichen Merkwürdigkeit ihres Inhalts besteht für mich die dramatische Natur dieses Schauspiels. Mögen die Beckmesser getrost nur nach den Regeln einlassen und mutig ablehnen, was nicht nach ihrer Regeln Lauf: wenn ich mit zugeschnürter Kehle im Theater sitze, Aug' und Ohr nicht von der Bühne wenden kann und hingerissen bleibe bis zum Schluß — dann hat man mir, trotz Aristoteles, nichts andres als ein Drama vorgespielt. Auch wer keine innere Beziehung zur Kunst hat, wer nicht die Fähigkeit eines großen Dichters, in menschliche Herzen hineinzufühlen, beglückt zu bewundern vermag, wer keinen Blick für artistische Kurven, kein Ohr für Zwischentöne, keinen Nerv für die Gezeiten der Seele hat — also auch Sibyl Rosenblüth oder August Raabe muß unmittelbar, als läse er den erstbesten Hintertreppenroman, von dem Schicksal der alternden Frau gepackt werden, die hier zuletzt aufstöhnt: „Gott im Himmel, das wird so gemein!" Im Tempus dieses Ausrufs ist ein Verlauf ausgedrückt; und daß wir tatsächlich sehen, wie um Frau Julianne Gihle von Akt zu Akt alles gemeiner wird: das hat, zum dritten Mal, eine ungeheuer gemächliche, aber unendlich liebevolle Zustandsschilderung doch schließlich zu einem erregenden Drama gemacht.

*

Das überdies eine auserlesene Aufgabe für Reinhardt war. Die Längen lagen zwischen, nicht in den Akten. Von den dreihundert Seiten des Buches fehlten vielleicht hundertzwanzig. Weniger zu streichen, wäre schädlich, mehr: unmöglich gewesen. Wer Buch und Aufführung mit einander vergleicht, der staunt wieder einmal über die Eingebungen dieses Regisseurs. Um die Menschen schimmerte ihre Atmosphäre. Moissi ausgenommen, dessen Frederiksen man weder eine künstlerische Vergangenheit noch eine erwachsene Tochter glaubte; und Fräulein Terwin, die ihren brünetten Typus niemals zur Blondheit verfälschen dürfte. Aber die Eysoldt hatte zum mindesten den Leidenszug der Julianne, Schildkraut erfüllte die Bühne mit Duft der Steppe, wenn auch nicht unbedingt der argentinischen, Abel milderte Blumenschöns Schäbigkeit um keinen Deut, und Biensfeldts Lynum hatte die ganze Tragikomik der Gestalt. Ein Abend wie sogar in diesem Haus seit langem keiner.

WAS IHR WOLLT

Wenns vorbei ist, kann man kein Glied mehr rühren. So toll, bis zu einer solchen Kampfunfähigkeit des Zwerchfells dürfte kaum jemals in einem Theater gelacht worden sein. Sieben Jahre früher saß ich vor dieser Aufführung wie Fieskos Zibo und Asserato, zwei Mißvergnügte auf einmal. Es war Reinhardts Schuld, der den kunstfremden und shakespearefeindlichen Einfall gehabt hatte, die Pausen pantomimisch zu füllen, zu überfüllen: aus den unbenutzten Feldern seiner Drehscheibe Fastnachtshumore eigener Erfindungsarmut emporzutreiben; und dem der Wunsch, um jeden Preis apart zu sein, den Blick für das schwitzende, grimassierende, lärmende Unwesen der Darstellung in bedauerlich hohem Grade getrübt hatte. Das Ergebnis? Eine Serie von zweihundert Abenden. Umso rühmlicher, daß er für seinen Zyklus nichts beim alten gelassen hat. Die Bühne dreht sich zwar noch immer sichtbar; aber die tanzenden

Mägde, kneipenden Knechte, vermummungsbeflissenen und stichworterwartenden Komödianten sind zu ein paar huschenden Fackelträgern verkümmert, die obendrein erfreulich schnell müde werden. ‚Die Szene' ist also diesmal nicht: Hinter den Kulissen des Deutschen Theaters, sondern, wie sichs gehört: Eine Stadt in Illyrien und die benachbarte Seeküste. In die Rüpelei wie in die Phantasei spielt die Natur hinein. Bevor plumpe, närrische, unbeträchtliche und seelenvolle Menschen sich gegen einander abheben, erhalten sie einen Hintergrund, von dem sie sich in ihrer Gesamtheit abheben. Ein Hafenausschnitt; ein tiefer, viereckiger, weiß-grüner Zypressenhain; eine kurze, längliche Parkpartie mit rötlicher Freitreppe; ein niederer, fensterloser Kneipraum der fidelen Gesellen; ein zeltartiges Halbrund in vornehm-schwerem Dunkelblau für Orsinos Melancholie; ein hellbunt geblumter, leichter Vorhang als wehende Rückwand von Olivias, einer reichen Gräfin, ganz und gar nicht protzigem Gemach. Himmel, Sonne, Licht, Luft, Duft und Farbe. Eine optische Lustbarkeit zu der akustischen, die wichtiger bleibt. Wenn die Musik (von Humperdinck und Shakespeare) aller Liebe Nahrung ist, gibt Reinhardt volles Maß und einen Reichtum der Instrumentation, der die Gefahr der Eintönigkeit selbst bei doppelt so vielen Komödienakten ausschlösse. Schwermut und Daseinsfreudigkeit, Schönheit und Heiterkeit, Derbheit und Lieblichkeit: es ist ein Fest! Man weiß, daß jene Bank Pappe, der verführerische Teint dieser Dame Schminke, der Wein des Junkers von Rülp Wasser und ringsherum jedes Requisit eben ein Requisit ist. Aber man wird heiß. Man ist verzaubert. Man verspürt eine Erhöhung des Lebensgefühls.

Was hat sich so verändert? Keine Kleinigkeit macht sich mehr ungebührlich breit. Die fünf Schauplätze, auf denen einstmals vierzehn Szenen malerisch gefroren und schauspielerisch zersplitterten, werden nicht mehr von den Kostümen beherrscht. Jetzt sind diese ein unschätzbarer Stimmungsfaktor, da ihnen außerordentliche oder zum mindesten reizvolle Schauspielkunst bescheiden zu begleiten erlaubt.

Neun Gestalten, vom Herzog bis zum Kammermädchen mit sämtlichen Couleuren der Liebe gesprenkelt. Nur der Narr übt Liebe weniger, als daß er sie bedichtet. Für ihn hat Moissi vielleicht nicht genug Humor, aber eine bittere Schmerzenskraft des Unbehausten und seinen wehmütigen Gesang, der manchmal zu laut wird. Im Ton wie im Text. Zum Schluß, beispielsweise, nennt er sich nicht: „einen armen, betrunkenen Tropf", sondern leider: einen „besoffenen". Weshalb diese Vergröberung? Es spricht für die Stiltreue der Aufführung, daß schon ein paar Silben, die Shakespeare zuwider sind, peinlich berühren. So abgewogen ist sonst alles! Konstellationen, die man nie bemerkt hat, bekommen den rechten Nachdruck. Violas Bruder Sebastian wird durch Herrn Lothar Müthel aus einer herumgestoßenen Nebenrolle der junge Edelmann, der schließlich die begehrenswerteste der Bräute heimführt. Herrn Ebert gelingt es, seinen Orsino auf der schmalen Grenze zwischen weichlichem Aestheten und liebenswertem Mann zu halten. Die Frau, die er liebt, und die Frau, die ihn liebt – der bloße Anblick ist Genuß. Olivia: von einer sanften Entschiedenheit, die an ein paar Stellen durch die schnippische Witzigkeit der Heims körniger wird, als wir von den sentimentalen Liebhaberinnen der Hoftheater gewohnt sind. Viola: von einer Hingegebenheit, die am reizendsten wirkt, wenn sie aufhört, wenn Fräulein Terwin plötzlich daran denkt, daß sie eigentlich den Cesario vorstellen soll, sich schleunigst männlich strafft und ihr ängstliches Stimmchen in den profundesten Alt rutschen läßt. Das Duo dieser Frauen ist voll von der Musik, die Shakespeare als eine von den beiden Grundmelodien seiner Komödie im Ohr geklungen hat. Die andre ist die rücksichtslos niederländische. Zwei Parteien, deren Angehörige zum Teil hinüber- und herüberwechseln. In der Mitte steht und stelzt Malvolio. Bassermann ist maßvoll komisch und an keinem Punkte tragisch. Er sieht leberleidend aus. Wie ein Zerrbild seines eigenen Marinelli. Spitze Rüsselnase; Glatze mit drei schüttern Strähnen; Habys Schnurr- und Don Qui-

xotes Knebelbart in blond; riesige Ratsherrnkrause um den Hals. Spricht, als bisse er bei jedem Wort in einen sauern Apfel. Stottert auf dem U, nur auf dem U. Und verwendet auf die Rolle einen unauffälligen Geistreichtum, daß man zu jedem Augenblicke sagen möchte: Verweile doch, du bist so amüsant im feinsten, im artistisch feinsten Sinne! Aber warum hat er sich die Szene im Gefängnis streichen lassen? Man wünschte ja die Vorstellung um Stunden verlängert, geschweige denn um eine Viertelstunde. Oder könnte wirklich jemand von dem eigentlichen Vergnügungskomitee der Komödie genug kriegen — von Rülp, Maria und dem Junker Bleichenwang? Das Gelächter der Höflich steckt an. Und dies Weizenhaar, dies rostrote Fell, dies ganze Stück Natur! Rülp versteht sich nicht bloß auf Gesang und Wein. Schwerer ist schon zu begreifen, daß solch junges, saftig-blankes und bildhübsches Mädel eine Art von Liebe zum massiven Ritter Schlauch im festen Busen nähren soll. Diegelmann gleicht vollends einem Elefanten. Bei dieser unmenschlichen Wucht so viel kunstvolle Details — nicht zu verstreuen, sondern mit äußerster Akkuratesse an den richtigen Fleck zu setzen, ist keine Kleinigkeit. Aber von dem und von allem und allen gibt es eine Steigerung! Hans Waßmann. Hier ist die abgedroschene Dümmlingskomik neu, genial und tief geworden. Augen wie Tümpel, Haare wie Flachs, Beine wie Stöcke — das erschütterndste Bild von Hülflosigkeit, für die man am liebsten ein Kinderfräulein suchte. Die physischen Unappetitlichkeiten vorgeschrittener Säuferzustände werden bei Waßmann förmlich delikat, so sublim ist seine Technik, so hauchartig sein Farbenauftrag, so entmaterialisierend seine hohe Künstlerschaft. Wenn tausend Zuschauer mit krebsroten Gesichtern nur noch prusten, erzählt er ohne Übergang, daß auch ihn einmal Eine geliebt habe, und erreicht, daß das übervolle Haus auf einen Schlag toternst wird. Und so wäre an dieser Vorstellung nichts ernstlich zu tadeln, als daß ihr Erfolg wahrscheinlich Reinhardt hindern wird, den Shakespeare-Zyklus in diesem Spieljahr zu Ende zu führen.

DIE VENUS MIT DEM PAPAGEI

Vielleicht ist alles ‚nur ein Traum'", hätte Calderons Sigismund, wenn er zur Kenntnis von Lothar Schmidts Theaterstücken oder wenigstens ihrer Titel gelangt wäre, vermutlich kopfschüttelnd vor der Tollkühnheit gesagt, deren verblüffte Zeugen wir am vierzehnten März 1914 werden durften. Das ist in Preußen noch nicht dagewesen. Man stelle sich vor, daß Wilhelm Bode eine schonungslose Karikatur, die etwa Thomas Theodor Heine vom Grafen Hülsen angefertigt hätte, im Kaiser-Friedrich-Museum anschlüge. Das preußische Hoftheater aber wagt sogar eine Komödie, die eine berühmte Affaire des preußischen Museumsdirektors so aufrichtig behandelt, daß die Exzellenz darin eine höchst fragwürdige Rolle mimt, und so unverblümt behandelt, daß die paar Verblümungen selbst den minderbegabten Zuschauer nicht dumm machen. Aus Bode ist Lessenthin, aus Lionardo van Dyck, aus einer Büste ein Bild, aus der Flora die Venus mit dem Papagei geworden: das ist, abgesehen von der erfundenen Lustspielfabel, fast der ganze Unterschied zwischen Wahrheit und Dichtung — zwischen der Wahrheit, die wir vor ein paar Jahren ärgerlich belacht haben, und einer ‚Dichtung', die wir belachen, ohne uns im geringsten zu ärgern. Was seinerzeit dem Bahr, der hinein ins volle Menschenleben greifen und dem Polizeipräsidenten von Berlin zu einem ‚Tänzchen' aufspielen wollte, schauerlich mißlungen ist: dem Satiriker Lothar Schmidt und dem Kunsthistoriker Emil Schäffer ist es gelungen.

Aber auch ohne die Pikanterie, daß in einem Rayon des preußischen Kultusministeriums die Vorgänge eines andern Rayons mörderisch verhöhnt werden; daß vor Comtessenohren plötzlich vom Fehltritt der Kallistho und vom gefährlichen Alter die Rede ist; daß die Geheimräte im Parkett von einem Geheimrat auf der Bühne ermahnt werden, „nur keinen Eifer" zu zeigen, indem „durch Unterdrückung seines Eifers noch kein Beamter seine Karriere geschädigt"

habe — also auch ohne derlei Scherzhaftigkeiten, die in einem Privattheater keine mehr sind, können diese drei Akte sich sehen lassen. ‚Keine erotische Komödie' plakatieren die Autoren und verzichten tatsächlich auf die Gemütskiste, auf unverhüllten und verhüllten Kitzel, auf den ganzen Apparat der Gattung. In einem niederträchtig sanften Ton berlinischer Schnoddrigkeit, die von Schmidt stammen wird, und mit einer philologischen Beherrschung der Materie, die Schäffers Spezialgebiet ist, erzählen sie die Geschichte eines unechten van Dyck, den eine Autorität ersten Ranges einem kunstidiotischen Kommerzienrat gegen einen Orden und einen übermalten echten van Dyck umtauscht, und den der Staat behalten und decken muß, weil ein Stern dieser Größe sich nicht irren darf. Viermal beweisen die Autoren durch den Scherz einer Verwechslung, daß kein Sterblicher imstande ist, eine Kopie des falschen van Dyck von diesem selbst zu unterscheiden, daß jeder, Experte wie Laie, einen Kitsch herrlich findet, der ihm als Original eines Meisters eingeredet wird, und daß es demnach wirklich nicht von Belang ist, ob man den Bürgern gute oder schlechte Kunst vorsetzt. Darüber ließe sich streiten. Unbestreitbar aber ist die Geschicklichkeit, womit innerhalb eines Akts dieser eine Scherz viermal wiederholt wird, ohne daß er sich abschwächt. Das ist überhaupt die Besonderheit Lothar Schmidts: daß er weniger neue komische Werte zu schaffen, als die alten auszubeuten versteht. Auch wo ihm kein Witz einfällt, formuliert er seine Armut an Einfall so schlagend, daß man dankbar wie für einen Einfall ist. Er geht nirgends auf den Grund des Problems vom wahren und falschen Kunstwert, vom Kunstkenner- und Kunstbanausentum, vom Sein und Schein aller Dinge; aber er macht über dies Problem intelligente und lustige Bemerkungen. Er unterdrückt keine Bosheit gegen den Schwindel der staatlichen Kunstpflege, gegen den Widerspruch zwischen Amt und Verstand, gegen die landesbräuchliche Auffassung, daß die Autorität durch nichts, und am wenigsten durch die Wahrheit, erschüttert werden darf. Er

hat nicht den Ehrgeiz (weil vermutlich nicht die Gabe), Menschen zu formen; aber er hält doch darauf, daß seine zweidimensionalen Geschöpfe halbwegs nach menschlichen Motiven handeln. Er hält auch auf technische Sauberkeit. Er hält schließlich auf gute Zutaten (wie mager sie immer sein mögen), brät nicht mit Margarine, ist agil und nie langweilig und soll überhaupt bedankt sein. Dies alles am Gendarmenmarkt —: hier ist ein Wunder, glaubet nur!

Beeilt euch, es mit eigenen Augen zu bestaunen (und an Vallentins diskreter Natürlichkeit ebensolche Freude zu haben wie an Patrys weltmännischer Haltung, seiner verbindlichen Kälte und seiner Fuchsschlauheit). Die Leute waren so ehrlich vergnügt und dankbar, daß überall sonst auf hundert Aufführungen zu rechnen wäre. An diesem Theater wird dieses Stück womöglich in dem Augenblick abgesetzt werden, wo der opernfreudige Chef erfährt, was für ein Kuckucksei man ihm in dasjenige seiner beiden Nester gelegt hat, das ihn nicht interessiert, für das er aber schließlich auch verantwortlich ist. Strindberg und Ibsen — warum nicht, da ‚Schwanenweiß' nicht von Strindberg und ‚Peer Gynt' von Dietrich Eckart ist. Die Venus und ihr Papagei dagegen: sie bringt ein erstes Grüßen durch Finsternisse getragen — er hat auf seinen Federn ein erstes Hauchen von Glück. Als diese und ähnliche Verse vor einundzwanzig Jahren von den lichtesten Engelsgestalten des königlich preußischen Hoftheaterpersonals gesprochen wurden, erschrak man ‚oben' so heftig, daß ‚Hanneles Himmelfahrt' im Nu die Fahrt zur Hölle antrat. Seitdem hatten die Annalen unsrer Intendanz kein Wagnis zu verzeichnen. Dieses ist das erste. Wir werden mit namenloser Spannung verfolgen, wie es der Direktion und den Dichter-Dioskuren bekommen wird, ob wir die tertii gaudentes sein oder über ein kurzes wieder unsre kindliche Freude an Wieselchens bunten Röcken und an den Waffengängen der Austauschleutnants haben werden. Wenn aber Lothar Schmidt den Schaden hat, so wird er hoffentlich für den Spott zu sorgen wissen. Denn daß die

offizielle Kunstpflege des preußischen Staats aus Versehen in einem Haus verulkt worden ist, das dem König von Preußen gehört und durch die Zulassung dieser Verulkung seit Jahren zum ersten Mal wieder die Kunst gepflegt hat: dies ist ein Stoff, zu dessen Dramatisierung Lothar Schmidt sich mit einem Theaterspezialisten verbinden müßte, wenn er das nicht selber wäre.

IPHIGENIE AUF TAURIS

Bekanntlich gibt es eine ‚Iphigenie' von 1786 in Versen und eine von 1779 in Prosa. Wäre die prosaische aufgeführt worden: es hätte nicht unpoetischer klingen können als diese Vernüchterung eines unsrer größten dichterischen Besitztümer. Wie man bereits durch das Bühnenbild die Grundstimmung eines dramatischen Gedichts ausdrückt: das weiß heute jeder Regisseur, sobald es sich um Heijermans und Thoma handelt; aber diese Wissenschaft oder ihre praktische Verwirklichung ist dem Regisseur Reinhardt und seinem Kollegen Hauptmann vorbehalten, sobald es sich um die sogenannten Klassiker handelt. Ein Tempel, der die Bühne verkürzt und in seine gähnende Türöffnung die Gespräche einschlingt; ein paar alte und junge Bäume, auf die ein jugendlicher Liebhaber in der Ekstase förmlich klettert, um ihre pappene Beschaffenheit deutlich zu machen; die üblichen braunen Felsen; ein Stück rotblauer Himmel — und nichts von der besondern Welt des Werks, die zu beschwören der wahre Realismus wäre. Der Ort des Gedichts ist ja garnicht Tauris, die Zeit nicht das Altertum und der geistige Grundton eine flutend helle Humanität. Diese Welt kennen und empfinden wir, während das verschollene und verblichene Tauris uns fremd ist. Hier kommt es uns, trotz den Bemühungen einer antiquarischen Dekoration, nicht näher. So dürfte auch der Schauplatz des ‚Meisters von Palmyra' und ähnlicher griechelnder Theaterstücke aussehen. Auf diesem mürrischen Bretterboden entfaltet sich eine Sphäre von Unbedeutend-

heit und die Einheitsfarbe Aschgrau. Es mutet fast scherzhaft an, wenn jemand das Geschlecht des Tantalus für seins erklärt. Die Tantaliden haben Kinder geschlachtet, aber nicht wehmütige Orgien der Biederkeit veranstaltet. Es ist der uralte fundamentale Irrtum unsrer Naturalisten, die ‚Natur' ausschließlich in der bürgerlichsten Natürlichkeit zu erblicken. Man soll im Stildrama wahrhaftig nicht der Innerlichkeit, aber man soll ebenso wenig des tragischen Pathos ermangeln. Man soll nicht in überwundener Manier deklamieren, aber man muß sich einige rhetorische Geschmeidigkeit angeeignet haben. Die Monotonie sei verpönt in einem Gedicht, das wirklich ein Drama, in einem Stück achtzehnten Jahrhundert, das wie von heute, in einer Marmorschönheit, die voll ist von fieberhaft vibrierenden Nerven, hinter deren stolzer Gelassenheit es in Wahrheit tobt. Das Lessingtheater hat die ‚Iphigenie auf Tauris', der es nicht einmal die volle Wappenzier ihres Titels gönnte, unbeträchtlich, stumpf und kaum anders gespielt als Molnárs ‚Liliom' und Shaws ‚Pygmalion', die allerdings bei derselben Methode vortrefflich gedeihen. Soweit Regie überhaupt zu merken war, schnitt ihre phlegmatische Unpersönlichkeit selbst die ‚sichersten' Wirkungen ab.

Zwei Rassen: Griechen und Skythen. „Der Skythe setzt ins Reden keinen Vorzug." Aber die beiden Skythen dieser Aufführung beschämten die drei Griechen durch die Geistigkeit und den Wohllaut ihrer Sprechkunst. Bruno Decarli als Arkas bewies, was freilich nicht mehr bewiesen zu werden braucht: daß es keine Nebenrollen gibt. Sein Thoas Kayßler unterschied sich vorteilhaft von allen Skythenkönigen unsrer Bühne. Das war kein Heldenvater, sondern, im schwarzen Spitzbart, ein mühevoll beherrschter Mann von vierzig Jahren, der sich aus dumpfem Widerwillen gegen ein verfeinertes Geschlecht zur leisen Ähnlichkeit mit diesen Feinden durchringt. Man sieht, wie er knirschend ringt. Der Augenblick des Sieges (über sich) ist Kayßlers Höhepunkt. Beim letzten Lebewohl erstrahlt des Königs Thoas große Seele in

ihrem ganzen schweren Glanz. Leider nur hatte Kayßler, um möglichst ‚charakteristisch' zu wirken, sein Organ, das männlich und königlich genug ist, in den tiefsten Baß gestoßen, wo es sich nicht heimisch fühlt. Immerhin war das sein einziger Fehler und ein kleinerer als der Fehler der Regie, ihn nicht den Orest spielen zu lassen. Die Sonnigkeit siegreicher junger Liebhaber hat Kayßler nicht. Aber der umdüsterte Orest, der mit den Erinnyen kämpft: das wäre die Sache dieses zähblütigen Künstlers. Und unter allen Umständen da, wo kein Ersatz für ihn ist, wo ein Orest wie Herr Raoul Aslan den Weltenabstand zwischen Stuttgart und Berlin erweisen darf. Auf uns machen die Finten einer kalten, flinken Geschicklichkeit, bei noch so interessant gebleichter Stirn, geringen Eindruck. Für uns ist ein Orest, der sich im Wahnsinn kaum merklich erhitzt, eben keiner. Herrlichkeiten versinken. „O süße Stimme! Vielwillkommener Ton der Muttersprach' in einem fremden Lande!" Dieser Ton muß die Gemeinsamkeit zwischen Orest und Pylades und Iphigenien herstellen. Man muß spüren, wie ihre Seelen zu einander fliegen, einander umschlingen, mit einander harmonieren. Hier war nichts davon. Herr Aslan ohne Kraft und Flamme, Herr Salfner ein ziemlich pomadiger Schlacks, ohne jede innere Beziehung zum Wesen des Pylades. Fast noch schlimmer aber versagte Iphigenie. Wahrscheinlich trägt an der Unzulänglichkeit der Lossen die Stilfremdheit der Regie die Mitschuld. Denn nie zuvor hat diese Schauspielerin in Aufgaben dieser Art so völlig versagt, hat sie so sehr der ‚Technik', der Fähigkeit, einen Monolog aufzubauen, aller Künste der Schattierung und Steigerung ermangelt. Gudrun, Gretchen, Viola: darüber ließ sich, schlimmstenfalls, streiten. Über Iphigenie nicht. Schon daß die Priesterin von unanrührbarer Überlegenheit vor Lampenfieber zitterte, zu zittern nicht aufhörte: schon das verschob das Schwergewicht. Wenn diese Iphigenie ihren Shawl fröstelnd um sich schlang, dann hätte man ihr Kamillentee bereiten, aber nicht furiengejagte Muttermörder zur Heilung

anvertrauen mögen. Durch eine einzige Bewegung war Goethe ins Genre der larmoyanten Komödie gestoßen. Innerhalb dieses Genres schwieg und lächelte die Lossen oft so zart und schön, wie nur sie es vermag. Aber auch die reinste Menschlichkeit einer vollendet untheatralischen Theaterspielerin sühnet nicht das Vergehen wider die Gesetze einer geschlossenen Kunstform, die freilich ohne innere Beteiligung zu erfüllen ebenso wenig oder noch weniger wert ist. „Die Bühne ist nichts und schlimmer als nichts, wenn sie nicht etwas Wundervolles ist", hat Hofmannsthal einmal gesagt. ‚Iphigenie auf Tauris' niemals zu spielen, ist das Recht jedes Theaterdirektors, der von Molnár, Wied und Thoma herkommt. Sie so zu spielen, sollte strafbar sein.

VOM DEUTSCHEN KÜNSTLERTHEATER

Das Theaterpublikum hat sich im Grunde nicht verändert, verändert sich niemals. Es besteht aus denselben Leuten wie immer. Es hat nichts zugelernt und keinen neuen Geschmack angenommen. Es ist nicht kritischer, nicht kühler, nicht anspruchsvoller geworden. Es läßt sich noch immer mit Vergnügen rühren. Es ist noch immer für Späße und Überraschungen empfänglich. Es lacht noch immer gern. Es verspeist behaglich seine Antiquitäten, wenn die Novitäten unverdaulich sind. Beweis? Das Deutsche Künstlertheater, dessen kritische und unkritische Betrachter, dessen Mitglieder und dessen Leiter selbst für das Frühjahr auf eine höchst kummervolle Pleite gefaßt waren. Plötzlich wird es gestürmt. Die ungeheure Attraktion? ‚Der Raub der Sabinerinnen' — jener Schwank der Brüder Schönthan, der in diesem Herbst dreißig Jahre alt wird, und von dem man hätte glauben sollen, daß ihn jedes Kind auswendig kennt, und daß er keinem Kind mehr fünfzig Pfennige wert ist. Hundert und aberhundert Male ist er an den meisten Theatern Berlins gespielt worden, zuletzt vor sechs Jahren annähernd achtzigmal hinter einander bei Brahm. Von dessen Neueinstudierung

ging die reinste Heiterkeit aus. Das Stück ist mindestens zur Hälfte konventionell und allenfalls zur andern Hälfte lebenswahr. So bleibt es gewöhnlich auch auf der Bühne. Wie der Sterne Chor um die Sonne sich stellt, gruppieren blasse Typen sich um Striesen und fangen dankbar ein paar Strahlen auf. Wer dem Stück bei einer Verschiebung der gewohnten Verhältnisse eine erhöhte Wirkung oder überhaupt noch eine Wirkung zuzutrauen paradox genug gewesen wäre, hätte sich bei den Kennern lächerlich gemacht. Aber durch Brahms Aufführung konnte man wieder einmal erfahren, wie verfehlt es ist, die Schauspielkunst als Dienerin am Wort des Autors anzusprechen. Was da einschlug, das hatten die Brüder Schönthan nicht geschrieben, und das hatten in vierundzwanzig Jahren die deutschen Mimen nicht entdeckt. Frei von Nuancentradition und Fachzwang ging die Brahminenschar ans Werk, als sei es mindestens von Hauptmann. Tempo, Charakteristik, Masken, Gruppen: alles blitzte hell und neu. Bassermanns Striese war unendlich geistreich, und Else Lehmanns Köchin hatte nicht allein die vehemente Schlagkraft einer großen humoristischen Gestalt, sondern auch einen Untergrund so tiefer Menschlichkeit und seelenschöner Treue, daß man nicht immer wußte, ob man vor Wonne oder Wehmut weinte. Als wir nun hörten, daß die Sozietäre Brahms Aufführung ohne Bassermann, den sie nicht haben, aber selbst ohne die Lehmann, die sie doch haben, auffrischen wollten — war es da schwer, auf einen Mißerfolg zu rechnen? Gewiß: Carl Forests Professor würde wiederum von tausend lustigen Lichterchen umhüpft und dabei doch ein Lebewesen sein. Aber das lockte schwerlich eine Katze in die Nürnberger Straße. Wie dem immer sei: die Katzen strömen. Was lockt, sind eben die vier Akte der Brüder Schönthan, auf die man ungeniert das unverwüstliche Wort „unverwüstlich" anwenden darf. Das Geheimnis? Diese beiden Autoren haben einfach genügend Einfälle, genügend zahlreiche zündende Einfälle gehabt. Zum Beispiel den Einfall: wenn sie nicht weiterkönnen, sich umzudrehen und den abgegrasten Weg mit so

urdrolligen Tänzelschritten zurückzugehen, daß man sich krebsrot lacht. Zum Beispiel den Einfall, der mehr als ein Einfall, der ein Griff, eine Eingebung war: in Emanuel Striese die Komödie oder die Tragikomödie der deutschen Schmiere einzufangen. Oder gar die Tragödie. Was davon: das ist Sache des Schauspielers. Von Mitterwurzers Striese wird berichtet, daß er wie ein Symbol jener tragischen Muse erschienen sei, die auf Bettlerkarren von Ort zu Ort ziehe, wie die Verkörperung des ganzen deutschen Theaters und der Hunderttausende, die ihm gedient haben und zum Opfer gefallen seien. Dergleichen versucht Jacob Tiedtke garnicht. Er hat für Striese die Naivität, den echten Dialekt und die Komik. Das genügt ja auch. Man ist bei ihm durchaus nicht ergriffen von dem Schicksal einer ausgestoßenen Schicht; aber man gewinnt diesen possierlichen Vertreter lieb. Und wenn in sechs Jahren abermals ein berliner Theaterdirektor vor der Pleite steht, dann denke er an Brahm und an die Sozietät und vertraue auf den Kollegen Striese.

*

Aus den Wolken muß es fallen, aus der Götter Schoß das Glück. Ist es aber einmal da, dann klebt es nicht minder zäh als Pech. Dann sind den Theaterbesuchern Schönthan und Kyser gleich liebe Kinder. Dann lassen sie sich sogar die ‚Erziehung zur Liebe' gefallen, zumal, wenn ein unbegreifliches Zensurverbot diese zahme und fade Komödie in den Geruch der Kühnheit gebracht und eine geräuschvolle Clique diesen betriebsamen Autor als Dichter ausgerufen hat. Herr Kyser ist keiner. Er hat mit Halbe die Heimat gemein, ohne die Fähigkeit, ihren Hauch, auch nur einen Hauch von Erde, von Bäumen, von frischer Luft in vier Akte zu retten, deren Schauplatz zum Teil ein Garten ist. Er hat von Dreyer den Hang, Herzen so dick zu verschminken, daß niemand erkennen kann, ob sie nicht unter der Schminke vielleicht doch ab und zu ehrlich erröten. Er hat von Georg Engel die Abneigung, erregte oder gehobene Menschen anders als in

Romanfloskeln reden zu lassen. Er hat von allen tüchtigen Theatralikern den Ehrgeiz, das Einerlei eines wahren Vorgangs zugunsten wirksamer Aktschlüsse aufzupulvern, aber von allen untüchtigen die Gabe, mit diesen Aktschüssen keinen Puls zu beschleunigen. Er hat von Karin Michaelis die achtunddreißigjährige Frau, über die vor Toreschluß noch einmal der quälende Heißhunger auf möglichst junges Männerfleisch kommt. Er hat endlich von Wedekind die Freunde Moritz Stiefel und Melchi Gabor, die ein paar Jahre älter und erschreckend unerheblich geworden sind. Denn wenn Kyser viel von vielen hat — eines fehlt ihm: die Persönlichkeit, deren Äußerungen unwillkürlich diesen bestimmten Ton haben, die immer ihresgleichen schafft und mir zumuten darf, den Blick von meinen eigenen Angelegenheiten zu den ihren zu wenden, weil es eben meine Angelegenheiten werden. Kyser erkennt keine von den Tücken seines Themas. Er ahnt nicht, wie wir selbst, einerlei, welches Geschlechts, uns in Helene Horst, aber auch in Hans Preuß verlieben müßten, um den Ehebruch der Vierzigjährigen mit dem Zwanzigjährigen — nicht moralisch, sondern aesthetisch zu ertragen. Er enthüllt die Leerheit dieser Personen in sogenannten Liebesszenen von einer kalten Hitzigkeit und einer süßlichen Augenblicksmelancholie, ohne etwa das Pärchen unsrer Kritik ausliefern zu wollen. Und er wird taktlos noch da, wo es scheint, als hätte er einen Zipfel des Schleiers gehoben, hinter dem sich der Sinn oder Unsinn aller erotischen Beziehungen verbirgt. Zu Helenen Horst spricht Hansens Mutter: „So fangen sie an, meine Liebe, und so treiben sie es das ganze Leben fort — rücksichtslos." „Und wir sind nichts andres für sie . . .", versucht Helene wehleidig zu ergänzen. „Als was sie für uns sind", fällt ihr Frau Preuß hart ins Wort. Das ist ein wertvoller Satz, eine Aufrichtigkeit, fast eine Kühnheit. Aber nicht allein, daß eine Szene kein Drama machen würde: auch die eine Szene, die um diesen Satz herumgeschrieben ist, taugt nichts. Vielleicht, weil wirklich dieser Satz oder seine Stimmung früher da

war als der Zusammenstoß zwischen einer Mutter und der Geliebten ihres Sohns, als der Zusammenklang zweier Frauen, die keine Menschen geworden sind. Helene ist nur blaß, nur saftlos. Aber Frau Preuß ist garnicht. Sie dampft von Unnatur. Sie empfindet klar und spricht geschwollen. Sie soll vom Leben erzogen, gehämmert, in sich hineingetrieben sein und hat vor der Andern keine Haltung, nennt sie nach zwei Minuten Du und packt aus. Dieser Kyser hört nicht und schaut nicht. Er konstruiert ein Theaterstück: zu dem Fall des Professors Horst, der als Gymnasiast von der Frau seines Lehrers „eingeweiht" wurde, nach zwanzig Jahren den Parallelfrau seiner eigenen Frau — mit dem der Mann, ein mannhafter Mann, sich ohne Kampf im Handumdrehen abfindet. Auch diese Laxheit spricht gegen Kyser. Nicht gegen den Ethiker, sondern gegen den Dramatiker. Er hat den Kampf, worin der Professor über sich siegt und siegen darf, nicht gestalten können und darum einfach weggelassen. Was nach alledem für Kyser spricht, weiß ich nicht. Die Stärke des Regisseurs Rittner erwies sich in der Beseitigung der tollsten Phrasen, in der Milderung der Geschmackigkeiten, in der Vermenschlichung der künstlichen Aufgeregtheit. Auch Fräulein Sussins Verdienst lag darin, daß sie der Mutter Preuß so viel wie möglich von ihrem unangenehmen Beigeschmack nahm. Aber für eine positive Leistung der Regie und des Ensembles genügt nicht ein Mehlpapp, dem seine ehrliche Kleistrigkeit durch ranziges Fett, einen Schuß Syrup und einen Spritzer Petroleum genommen ist.

CHINOISERIEN

Wie manche liebe Schatten steigen auf! Es ist keine fünf Jahre her, daß die deutschen Bühnen überschwemmt waren von Stücken wir ‚Sherlock Holmes', ‚Raffles', ‚Arsène Lupin', dem ‚Hund von Baskerville'. Man ging gegen diese Gattung mit Feuer und Schwert und andern Hieb-, Stich- und Schußwaffen vor. Ich wußte schon da-

mals nicht recht, was da so wütend zu befehden war. Was denn wirklich? Etwa die Begabung fixer Autoren, durch den Handel mit Nervenchocs ebenso begütert zu werden, wie viele ihrer Kollegen durch Sentimentalitäten, durch Witze, durch Psychologie geworden waren und immer noch wurden? Oder der Wunsch notleidender Theaterdirektoren, diese Konjunktur ebenso eifrig auszunutzen, wie viele ihrer Kollegen die Konjunktur des Naturalismus, der Märchenspiele, der Ausländerherrschaft, der Heimatkunst, der Ritterromantik, des Satanismus ausgenutzt hatten und ausnutzten? Oder gar das Bedürfnis und die Bereitwilligkeit des Publikums, sich die Epidermis kitzeln, den Blutumlauf antreiben, den mehr oder minder vorhandenen Kopf erhitzen zu lassen? Für diesen Kampf war die Voraussetzung, daß durch das Detektivstück und seinesgleichen die ‚Kunst' geschädigt, der Geschmack verdorben würde. Aber mit ehrlichen Mitteln war nicht zu beweisen, daß diese Abart die künstlerische Situation des deutschen Theaters verschlechtert hatte. Wenn zu jener Zeit die Ernte der literarisch beflissenen Bühnen mager war, so lag das an nichts weiter als an der Unlust und der Unfähigkeit der meisten verantwortlichen Persönlichkeiten, mit dem Bestand an Dramen und Schauspielern vernunftgemäß zu schalten. Es brauchte ja nur an den entscheidenden Stellen die kunstähnliche Produktion gefördert zu werden, und der Kolportagestil jedweder Färbung mußte erbleichen. So oder so: er ist erblichen. Zerstoben ist das freundliche Gedränge. Gleich einer schönen, halbverklungenen Sage dringt manches Mal der Name Bonn an unser Ohr. Er bringt mit sich die Bilder froher Tage, wo in eine Stehuhr eine Zündschnur gelegt war, und wo der Zeiger mit atemraubender Langsamkeit der Minute näherkroch, für die man die Explosion anberaumt hatte. Unsre Zähne schlugen auf einander, unsre Augen traten aus ihren Höhlen, auf unsern Häuptern sträubte sich jedes Haar einzeln, und schweißgebadet klappten wir zusammen, wenn der alte Gott noch lebte, wenn endlich diejenige Lösung eintrat, die der

guten Sache zum Sieg verhalf. Oder war es nicht so? Hier waltete eine irrsinnige Übertreibung aller menschlichen Dimensionen, die nicht verhindern konnte, daß dem Ergebnis dieser fabulösen Praktiken mit einer groben ‚Spannung' entgegengesehen wurde. Auf die Spannung kam es an. Sie war der Wirkungsfaktor, das rechtfertigende Element, das A und O dieser Sorte von Abendunterhaltung, die jetzt wieder — auf dem Theater der Königgrätzer Straße — in einem besonders exotischen Exemplar aufgelebt ist, ohne daß die Mehrzahl der Zuschauer die physiologischen Symptome des Eindrucks, des Erfolgs, der gelungenen Spekulation an sich bemerkt hätte. Ferdinand Bonns Nachfolger Meinhard und Bernauer (in diesem Fall dürfte man ruhig sagen: Meinhard & Bernauer) haben sich — aber niemand wird verlangen, daß ich nun etwa den Unterschied zwischen Sherlock Holmes und Mister Wu erörtere oder überhaupt verrate, was es mit Mister Wu auf sich hat. Er ist der Chinese, wie ihn sich londoner Hintertreppendramatiker — Vernon und Owen — mit dem Mauerpinsel ausmalen, und wird von Carl Meinhard gespielt, der den Vorteil und den Nachteil hat, sich als sein eigener Direktor selbst beschäftigen zu können. So gibt er sich zwar Rollen, die ihn in den Mittelpunkt rücken, aber keine, an denen sich sein Talent entwickelt. Dieses Talent ist nicht klein und so menschlich, daß es sogar einen geflickten Kulissenpopanz wie den Mister Wu halbwegs möglich macht. Dieses Talent verpflichtet. Es verpflichtet eigentlich auch, die Wintersaison eines Theaters, das immerhin Shakespeare und Strindberg aufgeführt hat, nicht heuchlerisch am siebenten April zu schließen und die Sommersaison drei Tage darauf mit einem blöden Schmarren zu eröffnen.

*

Aber wenn sich selbst Reinhardt von seinen Strapazen bei Shakespeare und Strindberg in China erholt? ‚Die gelbe Jacke' zu inszenieren, kostet sicherlich gar keinen Aufschwung der geistigen und seelischen Kräfte. Das ist ein

ethnographisches Bilderbuch. ‚Ein Schauspiel aus dem Chinesischen in drei Akten', also um zwei zu viel. Denn sobald der Einfall preisgegeben ist, hat sich der Reiz der Geschichte eigentlich schon erschöpft. Der Vorhang hebt sich. Aus einem zweiten, chinesisch vergoldeten und bemalten Vorhang tritt Schildkraut als verblüffend echter, untersetzter, ältlicher und dicklicher Chinese, mit einem langen, dünnen Zopf, einer Zigarette im verdrossenen Gesicht und einem Gong in der Hand. Er geht auf die rechte und auf die linke Seite, tut hier ein paar Schläge und dort ein paar Schläge, aber spricht kein Wort. Zu sprechen hat Arnold. Der erzählt in einem blütenreichen Stil, ungemein verbindlich und artig und mit der ganzen Sprechmeisterschaft eines großen Schauspielers, daß seine „Brüder von Birnbaumgarten" uns jetzt ein Stück aufführen würden. Es handle von der Liebe einer Mutter, von der Liebe der Jugend unter einander und von dem Haß, der die Menschen zum Bösen treibt. Er, Arnold, der Chorus, werde sich erlauben, uns ehrenwerten, huldvollen, glorreichen Gästen die Schauplätze zu erläutern, die Schildkraut, der Bühnenmeister, jeweils aufgebaut habe. Schildkraut für sein Teil strengt sich nicht übermäßig an. Er öffnet den ganzen Abend nicht den Mund. Er läßt nur von jungen Gehilfen, die er mit Fußtritten bedenkt, die Versatzstücke herbeischleppen, holt dazu aus einem geräumigen Kasten die Requisiten, leuchtet mit einer Laterne jedem neuen Darsteller einmal ins Gesicht, zupft ihm das Kostüm zurecht, staubt es ab und lebt in stummer Feindschaft mit Arnold. Der sitzt während des Spiels vor einer Nische des Mittelgrunds, in der drei Musikanten ihre zarten Melodien zupfen und wirbeln, neben der zwei Türen sich öffnen und mit Vorhängen schließen, und über der eine Loggia den Himmel vorstellt. In diesen Himmel führt eine Leiter die Toten, die ihn sich erworben haben. Wer aber bei Lebzeiten etwa ein Kuppler war, der wird auf halbem Wege wieder von der Leiter heruntergeholt und in die Hölle gestoßen.

Man erkennt das System. Ein ausgestreckter Arm ist eine

Tür. Eine Angelrute ist eine Pappel. Eine Stange, über die man sieht, ist ein Fenster, aus dem man sieht. Polster sind ein Blumenboot, das auf dem Silberstrom der Liebe gleitet. Papierschnitzel sind ein Schneesturm. Ein Wandschirm ist ein Palast. Und Stühle – ja, Stühle sind überhaupt alles: dicke Mauern, Gräber, Betten, hohe Bergesgipfel und manchmal sogar einfach Stühle. Wir sind nicht überrascht, daß jeder Anruf von Arnold und Schildkraut oder von Hazelton und Benrimo, den Bearbeitern des Stücks, oder von jenem unbekannten Kollektivdichter, der die wandernden Volkssagen irgend einmal dramatisch zusammengefaßt hat – also keiner ist überrascht, daß jeder Anruf seine Einbildungskraft willig findet. Es gibt Momente, wo man sich dabei ertappt, daß man einen Baum tatsächlich greifbar vor sich sieht. Und man fragt sich immer wieder, warum bei uns eigentlich ein so ungeheurer Aufwand von Dekorationen getrieben wird, da eine Latte dasselbe tut. Daß sich hier nach allerkürzester Zeit die grimmigste Langeweile einstellt, ist nicht die Schuld dieser primitivsten Regiekunst, die ja außerdem durch Reinhardt höchst abwechslungsreich gestaltet wird, sondern die Schuld der Dichtung, die uns zu wenig sagt. Shakespeare, der uns genug sagt, dürfte wahrscheinlich heute grade so inszeniert oder eben nicht inszeniert werden wie vor dreihundert Jahren, und Reinhardt sollte seinen Zyklus damit krönen, eines der Dramen nach der Art der ‚Gelben Jacke' vorzuführen. Diese selbst hat den Fehler, daß weder für die Liebe einer Mutter noch für die Liebe der Jugend unter einander noch für den Haß, der die Menschen zum Bösen treibt, repräsentative Vorgänge oder gar Menschen gefunden oder gar geformt sind. Auf Motivierung ist verzichtet. Auf Spannung auch. Der Prinz Wu Hoo Git ist „der jugendliche Held des Hauses Wu, dem die Gelbe Jacke vom Schicksal bestimmt ist". Das steht auf dem Theaterzettel, so daß alle Gefahren, die der gute Junge durchläuft, uns nicht schrecken können: wir wissen, daß er zum Schluß König wird. Die poetischen Reize des

Stücks beschränken sich auf Worte. Wenn Pflaumenblüte sich bereit erklärt, die Hälfte ihrer Mutter zu verschenken, damit ihr Geliebter nicht mutterlos sei, so ist das eine hübsche Wendung. Aber so zarte Regungen liebender, mütterlich und bräutlich liebender Herzen werden fast vier Stunden lang mit wesenlosem Kriegsgetümmel, Intrigen, Meuchelmorden, Kindesaussetzungen, Palastrevolutionen, Gebirgstouren und allem möglichen Geishabernack übertäubt. Und träumerisch hängen wir der Frage nach, für welche großartige Dichtung Reinhardt seine kostbaren Mittel würdiger genutzt hätte.

Trotzdem nämlich fast nichts auf der Bühne steht: sie gleißt doch. Die Kostüme sind so reich und farbig und die paar Versatzstücke und Requisiten aus so blankem Material, daß es eine Freude ist. Reinhardts Naivität, selbstverständlich, ist nicht gewaltig. Es gibt keinen strikt, einheitlich und sachlich durchgeführten literar-ethnologischen Anschauungsunterricht, sondern halb Anschauungsunterricht, halb Parodie. Wir sehen nicht ein treues Paradigma des chinesischen Dramas, sondern eine Spielerei der berlinischen Gegenwart mit einer ostasiatischen Vergangenheit, befettfleckt von George Hazelton und Benrimo. Möglich, daß diese Mischung stillos ist. Daß es falsch ist, ein paar Schauspieler mit vorgebundenen, grellbeschmierten Masken und andre mit ihren nackten Gesichtern erscheinen zu lassen. Daß ein strenger Vertreter der chinesischen Philologie aus der roten Tinte garnicht herauskäme. Aber ohne Reinhardts Einfälle, ohne seine Willkür, ohne seine Grazie und seine unbekümmerte Derbheit schwänden die geringen Freuden des Abends völlig.

VON STRINDBERG

Scheiterhaufen‘ habe ich im ersten ‚Jahr der Bühne‘ geschildert. Nach zwei Jahren erscheints auf einer zweiten berliner Bühne. Daß man es diesmal begriff; daß man die Krallen

des Schicksals an der Gurgel dieser Menschen und an der eigenen spürte; daß man Mitleid mit ihnen und Furcht für sich selber empfand: das war Reinhardts Verdienst. Er hat das Ohr, Strindbergs Musik auch in seinen Dissonanzen zu hören, ohne deshalb die Dissonanzen zu Harmonien zu verfälschen. Er ehrt den herrlich gütigen wie den maßlos gequälten und quälenden Strindberg. Er packt die Opfer dieses wahrheitsfanatischen Gestalters in einen Raum, dessen Zackigkeit und Dämmerigkeit und phantastische Bewegtheit von van Gogh sein könnte. Man sitzt zehn Meter von einem Ventilator, der aufs Kommando des Inspizienten zu fauchen beginnt, und glaubt, daß Naturgewalten zügellos durch grauen-volle Zimmer und über delirierende, frostgeschüttelte, verzweifelt schreiende Menschen hinfegen. Papiere, Palmen, Bilder, Fenster, Gardinen, Türen, Schaukelstühle bleiben nicht Requisiten und Versatzstücke, sondern führen den Flackertanz von realen Gespenstern auf, in den Impromptus und Walzer disharmonisch schrillen. Die Bühne flammt von schwarzer Glut — lange, bevor sie tatsächlich in Brand gerät; und es ist trotzdem eine Steigerung, wenn heulende Stürme die Vergangenheit in eine Gegenwart wehen, die nach Flammentod sich sehnet und dadurch um die Zukunft kommt, wenn am Schluß das Feuer wild und wilder heranzüngelt, um ein einziges Mal Die zu wärmen, die zeitlebens gefroren haben, und sie dann für immer zu verzehren. Aber die Spukelemente drängen sich nicht vor. Unverwischt ertönt der Rhythmus des Werkes, weil uns die Worte fast aller dieser infernalischen Abrechnungen mit äußerstem Nachdruck eingehämmert werden. Wie Reinhardt den Dialog behandelt! Man muß das Drama schon früher gesehen haben, um seine Arbeit ganz zu würdigen. Für diese Würdigung war gut, daß zwei von den Schauspielern aus der alten Vorstellung stammten. Vielleicht übertrafen sie die beiden neuen Mitspieler auch deshalb, weil sie einmal gründlich falsch geleitet worden waren. Moissis blonder Sohn erinnerte, wie die Figur dieses Stücks an Ibsens Figur, von fern an seinen

eigenen Oswald Alving. Im degenerierten Körper eine kränkelnde Seele. In der ekstatischen Stimme Zerrissenheit. Im bebrillten Auge die geistige und physische Hungersnot eines zwanzigjährigen Lebens. Das alles war eine furchtbare Anklage, die durch den einfachen Gesprächston kummervollen Vorwurfs womöglich noch verstärkt, aber durch Exzesse der Aufregung, die nicht unbedingt echt klangen, abgeschwächt wurde. Seine blonde Schwester mit leichenblassem Gesicht: Frau Bassermann, die, ähnlich wie der Bruder, in den Momenten der Tonlosigkeit giftigere Dolche gegen die Mutter gebrauchte als in den gellenden Ausbrüchen, weil dafür ihre Rhetorik vorläufig zu kurzatmig ist. Am Schluß käme ihr, aber auch Moissi zugute, wenn die Geschwister vom Todessprung der Mutter bis zum eigenen Flammentod einander nicht mehr losließen, wenn Gerda nicht herumliefe, Friedrich nicht auf Stühle hüpfte — wenn ihre wunderbar rührenden Abschiedsvisionen ohne viel Mimik und Gestikulation allein durch die Stimme übertragen würden. Aber mehr ist an der Aufführung nicht auszusetzen. Die eiskalte Gemeinheit, die Herr Abel vor zwei Jahren für den Eidam hatte, ist inzwischen noch eisiger geworden. Und gradezu erstaunlich, wie die Bertens — wahrscheinlich garnicht gewachsen ist: wie nur ihre Qualitäten zur Geltung gebracht werden. Denn es gehört Reinhardt dazu, um diese Mutter in gleichem Takt mit dem heulenden Wind die Schubladen durchsuchen, um sie wie eine schwarze Ratte durchs Zimmer geistern, um sie so jäh und darum so packend aus süßlicher Alterskoketterie in eine wahre Herzensnot übergehen zu lassen. Diese ‚Mutter' wirkte wie die Gorgo selber. Diese aschenputtelhaft vergrämte und kindisch walzerfreudige Frau war abscheulich und beweinenswert, lächerlich klein und sinnbildlich groß in einem — die Musterleistung einer Mustervorstellung, die sich den Mustervorstellungen von ‚Totentanz' und ‚Wetterleuchten' ebenbürtig gesellt. Ein Terzett — ihr werdet nimmer seinesgleichen sehen oder doch erst dann, wenn ihm Reinhardt die ‚Brandstätte', ‚Gespenstersonate'

und endlich auch den andern Teil von ‚Totentanz' hinterhergeschickt haben wird. Was Brahm für Ibsen war, scheint für Strindberg Reinhardt zu werden.

*

Und wär' der Geldbrief nicht gekommen! Das ist Strindberg: in der Ekstase diese Nüchternheit, in der hysterischen Zerrissenheit diese gesunde Erkenntnis nationaloekonomischer Bedingtheiten; in aller Tollheit die Methode, wach und unbarmherzig scharf zu untersuchen, was den Bau der Welt im Innersten zusammenhält. Bevor ‚die Dame' Haus und Gatten für den ‚Unbekannten' aufgibt, fragt sie ihn (dem sie verfallen ist) mit Seelenruhe, ob er auch Geld genug habe. Und wenn sie ihn am Ende des Ersten Teils dieser Trilogie – den man für sich allein spielen kann, weil er das Ende des Dritten Teils vorausnimmt – in die Kirche verlockt, so hat er es leicht, ein bißchen an Gott zu glauben, weil Gott grade Nahrung, Kleidung und Heizung geschickt hat. Aber wieder ist es Strindberg: daß dieser Unbekannte, der den Dichter selbst vertritt, so lange nicht in die Kniee zu zwingen war, wie er fror und hungerte. Trotzdem seine Haut so dünn ist, daß seine Nerven fast nackt liegen und jeden Schlag zehnfach und eine Berührung schon als Schlag verspüren – trotzdem schreitet er stolz, tapfer und widerstandsmächtig durch Verzweiflung und durch Verdammnis. Er ist gemieden, gefürchtet, verbannt, weil es sein Wunsch war, alle geschaffenen Wesen glücklich zu sehen, und weil man auf keinem Wege so schwer wie auf diesem davor geschützt ist, weh zu tun und anzustoßen. Kritik und Opposition ist Hochverrat an der Menschheit und ihrem Bedürfnis nach Schlaf. Der Schwärmer und undogmatische Gottsucher tappt in die Schlinge der buchstabengläubigen Zionswächter. Der unbestechliche Wahrheitsfreund gilt als der Erb- und Erzfeind, für den keine Strafe zu hart ist. Er soll ohnmächtig wider die eisernen Fesseln seiner Existenz anknirschen. Er soll von allen Erdenkrämpfen der Kreatur geschüttelt werden. Er soll

nach Damaskus — nicht gehen, sondern mit Skorpionen und Stacheln getrieben werden. Er soll, in beider Wörter Bedeutung: zu Kreuze kriechen.

Er kriecht nicht, so sehr er gepeitscht wird. Durch fünfzehn Leidensstationen. Aber er betrachtet auf der letzten das Kreuz in der Nähe — das Zeichen Dessen, der seinen Trotz herausgefordert hat, weil er, schlimmer als Menschen, alle Vergehen aufschreibt und rächt. Der Unbekannte, eben der bekannte Strindberg, ballt die Fäuste, brüllt Haß und Wut wider die Buchführung des Himmels, flucht Dem, der ihm geflucht hat, und böte zum mindesten ein Naturschauspiel wie ein Kraterausbruch, wenn die Naturgewalten nicht nach einem Rhythmus rauschten, den ein Künstlerwille noch in den ärgsten Qualen abzumessen die Kaltblütigkeit hatte. Das ist Strindberg: der Märtyrer, der selbst auf der Folter seine Schmerzensschreie so artikuliert ausstößt, daß sie Apollon loben. Hebung, Einschnitt, Senkung. Sieben Szenen, die in genau berechnetem Anstieg bis zum Zusammenbruch führen; eine Ruhepause, ein Heilungsprozeß, eine Neugeburt; sieben Szenen, die denselben Marterweg zurück über dieselben Haltepunkte nach Damaskus führen. Im Zickzack, bei Nacht, einer zaubertollen Walpurgisnacht. Alles, alles scheint zu drehen. Da steigt ein Dampf, dort ziehen Schwaden, hier leuchtet Glut aus Dunst und Flor. Es geschehen Dinge, die auf natürliche Weise nicht zu erklären sind. Die Konturen verfließen geheimnisvoll. Der Stil einer wunderbaren Zusammenhanglosigkeit und Schattenhaftigkeit macht unwirkliche Vorgänge glaubhaft, die ganz unglaubhaft wären, wenn sie wirklich wären. Der Unbekannte sieht sich als fremden Bettler und Lebende als Tote oder als plastische Gespenster in der Abgestorbenheit eines Asyls, das auch für den atemlosen Wechsel normaler und überhitzter Zustände eines Dramas eine Stätte des Temperaturausgleichs ist. Vorher und nachher ist die Luft schwül von der Glut und den Seufzern eines Desperados, von seiner Lebenssehnsucht und seinen Todesahnungen, von seiner Resignation und den Aus-

brüchen seines gierigen Abscheus vor der geliebten Welt, von seiner Inbrunst und seiner Spottsucht. Er trieft von dem Blut der Wunden, welche die zwei Seelen in seiner Brust einander hauend und stechend beigebracht haben. Wie Fieberphantasien wahrhafter sein können als jeder Alltag, so glaubt man hier Strindbergs wild-verworrenes Leben genial gesteigert, magisch verwandelt, förmlich auskristallisiert zu der Reinheit der Idee, die der liebe Gott gehabt haben muß, als er diesen Riesenkerl schuf. Schwarz, wild, riesig und reisig, klirrend im Schmuck und Schirm stählerner Waffen, wie ein Stück großartigen Märchens, wie Held und Schöpfer einer neuen nordischen Saga zugleich ragt da ein Kämpfer auf, an dem uns namenlos teuer ist — nicht so sehr sein Draufgängertum wie seine adlige Verletzbarkeit; nicht so sehr seine Einbildungskraft wie sein unersättlicher Bekennerdrang, seine Fähigkeit, immer wieder bei lebendigem Leibe zu verbrennen; nicht so sehr seine Eingeteufeltheit wie der spirituelle Glanz um sein leidendes Haupt.

‚Nach Damaskus' überhaupt zu spielen, verdient jeden Dank. Es unvollkommen zu spielen, verdient mehr Dank, als ‚Simson', ‚Pygmalion', ‚Zeitwende', ‚Rösselsprung' vortrefflich oder vollkommen zu spielen. Also soll Barnowsky für seine recht unvollkommene Leistung aufrichtig bedankt sein. Ibsen, Büchner, Goethe und jetzt Strindberg: er kann das noch nicht. Es fehlt an Überschuß, an Faust, an souveräner Beherrschung schon des technischen Apparats. Mit welcher Schwerfälligkeit, die den Anteil lähmt, wickeln sich Strindbergs fünfzehn Szenen ab! Nach jeder, auch der kürzesten, fällt wuchtig ein schwarzer Vorhang, nach mancher, nach zu vielen über diesem obendrein der Hauptvorhang. Wenn es sicher ist, daß der Ton und die Atmosphäre eines Werks allein durch das Tempo der Aufführung wiedergegeben oder doch angedeutet werden kann, dann ist sicher, daß sich dieses abermals albdruckhafte, magische, visionäre Werk besser treffen läßt. Vor wirklichkeitstreue Dekorationen waren stilisierte Bäume gestellt. Diese Uneinheitlichkeit hätte man sich

für die geistige Regie gewünscht. Sie aber hatte nicht genügend zwischen den spukhaften und den handgreiflichen Elementen der Dichtung unterschieden. Nicht genügend. Denn ein paar Mal schien ein Schleier von Unwirklichkeit eine Szene oder ein Szenenteilchen einzuhüllen. Die Trauerversammlung im ersten Bild; der Garten des Arzts; das klosterähnliche Asyl mit den gemalten Scheiben, der entrückenden Musik, dem Dreivierteldunkel und den plastischen Gespenstern: das waren Schattenspiele, von denen nicht einmal einem Dutzend die Gefahr der Monotonie gedroht hätte. Aber die Diktion! Ich weiß nicht, wer bei einer ähnlichen Gelegenheit gesagt hat, daß es keinen Sinn habe, eine Orgel pathetisch zu spielen, weil ja das Pathos ihr Naturklang sei. Barnowsky macht bei seinem Strindberg den Fehler, den Brahm bei seinem Ibsen so lange gemacht hat, bis Bassermann in sein Ensemble trat: er läßt bedeutungsvolle Worte bedeutungsvoll sprechen. Das ist falsch. Das ist nur bei bedeutungslosen Worten nötig. Strindberg braucht nicht getragen, langsam, schwer gesprochen zu werden, weil er ja sein Gewicht in sich selber hat. Davon abgesehen, war es eine der gelungensten Darstellungen des neuen Lessingtheaters. Um ‚die Dame' der Lossen schwebte eine schweigende Trauer. Die Grüning war so geschmackvoll, als ‚Mutter' nicht zu eifern, und so einsichtig, einen Rest von Güte im bitter enttäuschten Herzen nicht ganz zu ersticken. Am stärksten: Kayßler. Nur in der Szene, wo er sich von der Mutter oder Schwiegermutter nicht bekehren lassen will, hatte er ein paar zu dicke, zu wabblige Töne des greinenden Widerstands. Aber sonst, also in vierzehn Szenen, war sein Schmerz völlig unsentimental, sein Trotz nie renommistisch, seine Aufgewühltheit bezwingend. Barnowskys Leistung könnte noch viel unvollkommener sein: wenn nicht, selbstverständlich, um Strindbergs willen, so wäre diese Aufführung um Kayßlers willen sehenswert.

Aber im übrigen soll Hans Müller-Schlösser mit Herbert Eulenberg nicht unter einen Hut gebracht werden, der für einen von ihnen bestimmt zu groß wäre. Wenn wir Lebendigen sterben oder uns tot stellen müssen: dann ist mit Zwischenfällen zu rechnen, die ein humoristisches Kunstwerk ergeben könnten und leider nicht einmal einen ausgefüllten Schwank ergeben. Fünf Bilder, nämlich richtige Akte sind viel zu viel, weil Wibbels, Krönkel, Heubes, Knipperling, Mölfes, Zimpel, Pangdich, Fitzkes und Hopp-Majänn nicht oder lange nicht genug durch ihr Wesen — weil sie hauptsächlich durch ihre Namen, ihre historischen Trachten und ihre provinziale Sprechart fesseln, und weil dieser Reiz schnell abblättert. Müller-Schlösser braucht zweieinhalb Akte, um sein Stück endlich damit zu beginnen, daß er den Schneidergesellen, der sich als Vertreter seines lästermäuligen Meisters Wibbel ins Kittchen verfügt hat, dort sanft von seinem Lungenleiden erlöst. Zweieinhalb Akte! Dabei gilt für keinen Künstler so wie für den Dramatiker die Regel: Commencez par le commencement! Die Exposition sei Aktion, nicht Geschwätz; sie habe Eile; sie fördere mit jedem Charakterzug die Entwicklung der Fabel und umgekehrt. Müller-Schlösser gibt nicht genug Charakterzüge. Er ist zu wenig Individuum, um Individuen zu formen. Seine Figuren stammen aus allen landläufigen guten und schlechten, rheinischen und allgemein deutschen, erfolglosen und erfolgreichen Schwänken und Possen von Hans Sachs bis ‚Hockenjos'. Sie besagen nichts für sich. Das ist es, warum man ohne Anteil verfolgt, wie sich ein ergiebiger Vorwurf einem Ende zuwälzt, das übers Knie gebrochen wird. Wibbel sieht seiner Beerdigung zu — aber den vergnügten kleinen Dichter stimmt die Nähe des Todes weder so nachdenklich noch so göttlich heiter, wie es für Szenen dieser zweischneidigen Art nötig ist. Wibbel verwandelt sich in seinen eigenen Bruder Schambatist oder

Jean Baptiste und heiratet seine Witwe — aber das ist ein Ausweg, ein Notbehelf, ein Verlegenheitseinfall, nicht der einzig mögliche und zwingende Schluß. So ist das Stück überhaupt: nicht Äste und Zweige aus einer Wurzel, sondern Wolle, Watte, Pappe, Sägespäne und ein paar Schokoladeneier in einem Gehäuse, das freilich immer eine ehrliche Atrappe bleibt. Darum war für diesen ‚Schneider Wibbel' das Deutsche Künstlertheater eine vorteilhafte Stelle: weil man die ehrliche Atrappe unwillkürlich mit einer so unehrlichen Atrappe wie der ‚Erziehung zur Liebe' verglich und, wieder einmal, eine Veredelung, selbst in literarischer Hinsicht, begrüßte. Diese Vorstellung war überflüssig, aber keineswegs peinlich. Sie war doch nicht völlig überflüssig; denn sie entpuppte Herrn Otto Werther als einen Charakterkomiker, der kaum auf das Idiom seiner sächsischen Heimat angewiesen sein dürfte, um ohne alle Mittelchen mild-germanisch und humorig zu wirken.

*

Die Komödie des andern Rheinländers spielt nicht am Rhein und nicht im napoleonischen Jahr 1812. Eulenberg hat nicht den Wunsch, eine verständliche Geschichte bühnengerecht aufzubauen (ein Wunsch, gegen den nichts einzuwenden ist, wenn man die Fähigkeit hat, sich ihn zu erfüllen). Er will hier, was er kann: schwärmen, lächeln, funkeln, schweben. Dies alles hat keinen Zweck. Dies alles ist Selbstzweck. Deshalb verlange man von solcher ‚romantischen Komödie' keine Substanz, die zu greifen, keinen Inhalt, der nachzuerzählen wäre. Sie spielt zwischen Geschöpfen, die anders handeln als der Bürger, weil sie aus Sommerfäden bestehen; ja, die garnicht handeln, weil sie „aus solchem Zeug als wie zu träumen". Ort — eben nicht der Handlung, sondern der Träumerei: ein oder der Irrgarten der Liebe. Zeit: die goldene, wo man abwechselnd in Prosa und in Versen redet, je nach dem, ob man die irdische oder die aetherische Seite seines Wesens herauskehrt, ob man mit den Rüpeln oder den Elfen, mit Zettel und Flaut oder mit

Titania und Bohnenblüte verkehrt. Shakespeare, Stern der höchsten Höhe! Von allen Vorbildern, denen Eulenberg immer nachgegangen ist, und deren Bestandteile nie vollständig in einander noch in dem Nachfahren aufgegangen sind, hat ihn diesmal Shakespeare am weitesten verführt. Ein Sommernachtstraum im Frühling, im Mai, im jungen Grün, wo die Liebe eine noch süßere Trottelei ist als um Johanni. Frische Witwer vergessen ihre Trauer oder genießen sie grade dadurch, daß sie erst eine Schwägerin, dann deren Schwester umgirren. Treulose Gatten fürchten Vergeltung und stellen ihre Frauen auf eine Probe, die unerträglich roh wäre, wenn wir uns unter unsresgleichen und nicht in einem Schlaraffenland der' Gefühle befänden. Menschliche Faune tappen mit plumpen Tatzen nach menschlichen Nymphen. Wem keine Gottheit mehr gewährt, zu zeigen, wie er liebe, der hält sich an Büchern schadlos. Kinder ahnen, wie es um Leben und Liebe bestellt ist. Eros sengt alle mit seiner Glut an. Und Eulenberg hätte wirklich ein Gegenstück zum ‚Sommernachtstraum' geschaffen, wenn er außer seiner naiven Sinnenfreude Geist in der tiefern Bedeutung des Wortes hätte; wenn er hoch genug über dem Getriebe stünde, um bis auf den Grund zu sehen, um von der Blüte und dem Strahl, der auf sie fällt, bis zur Wurzel zurückzutasten und zurückzuführen; wenn er die Faust hätte, um die zerflatternden Teile zusammenzureißen. Aber er ist bloß sensibel, bloß graziös, bloß geistreich. Was es hier gibt, ist: Lyrik; Lyrik über Lyrik. Kein Stamm, aber dichte Büschel von Blüten einer verrückt-gezackten Form und eines hold-betäubenden Duftes. Keine Gestalt, aber ein bezaubernder Wuchs. Keine Beine, aber ein wippender, wiegender, beschwingter Gang. Keine Erde, aber ein Himmel darüber und Sphärenmusik. Zu dieser Musik, die nicht arm und nicht immer sphärisch ist, die wohlüberlegt Andante und Scherzo wechselt und in die schmeichelndsten Flötentöne manchmal die skurrilen Klänge eines groben und heisern Instruments schrillen läßt — also zu dieser Musik ein farbiger Taumeltanz von Eroten

in Masken, die ihre Gesichter sind. Ein Wiesenhügel mit Schlüsselblumen. Ein Bach, verschollenes Glockengeläute, Nachtigallen, rosiggeränderte Lämmerwölkchen und entsprungene Wesen aus der Geisterwelt, die menschliche Namen tragen, ohne Menschen ähneln zu sollen. Darauf ruht der milde Glanz des dicken dummen deutschen Monds. Ein Kuckuck schreit. Die Nebel steigen. Der Wald summt, braust und rauscht. Doubletten sind wertlos in der Kunst? Diese Doublette der Romantik, dies knochenfreie Gebilde eines Eklektikers — haben wir ein Recht, es zu verschmähen? Sind wir dazu reich genug? Dieser wundersam getönte Abendhimmel müßte hoch geehrt werden, solange wir der Mehrzahl der dramatischen Autoren nicht einmal ihn, sondern einen gekleckten Neuruppiner Bilderbogen zu danken haben, auf dem mit Sonne, Mond und allen Sternen freilich nicht geknausert wird. Der alte junge Eulenberg. Wenn man zehn Jahre gewartet hat, daß er sich entwickle, wird man ungeduldig. Wenn er sich dann zu ‚Belinde' und ‚Zeitwende' entwickelt, wird man wütend. Wenn man nach dieser Enttäuschung ein früheres Werk wiedersieht, wird man dankbar.

Sogar dem Schauspielhaus, das fast nichts dafür, aber unendlich viel dagegen getan hat. Der Regisseur, der nicht Musik hat in sich selbst, taugt zu Philippi, Lauff und Schönthan und trägt in Eulenberg die Musik, die er nicht herausholen kann, durch ein Quartett hinein. Vor jedem Akt treten vier Streichinstrumente an die Rampe und spielen je einen Satz der ‚Begleitmusik'. Ein abenteuerlicher Einfall; wenngleich das gute Spiel der Musikanten eine kleine Entschädigung für das schlechte Spiel der meisten Mimen bot. Lenore, Lucian und sein Bruder Adrian: diese drei waren so leer und laut, so unselbständig oder so posenfreudig, daß vor jedem Hauch ihres Mundes und unter jedem ihrer Schritte eine Schönheit verwelkte oder zusammenknickte. Zum falschen Ausgleich war Helene Thimig, der für Delphinen nichts fehlt, so leise, daß man sie kaum verstand. Auch der zuverlässige und vielseitige Herr Vallentin half diesmal nicht.

Von allen Sonderlingen Eulenbergs ist vielleicht keiner so bunt, so würzig und so phantastisch wie Herr Emanuel von Treuchtlingen. Wenn die andern Figuren halb so viel Volumen hätten, dann wäre dies Gedicht sogar ein dramenähnliches Gedicht, weil lebensvollere Menschen selbst unabsichtlich eine Art Aktion zustandebringen müßten. Für diesen tragikomisch schillernden Bruder von Don Quixote und Münchhausen und ihren Brüdern und Vettern ist Herr Hermann Vallentin zu gradlinig, zu berlinisch-witzig. Seit Jahren hat es für Vollmer keine solche Gelegenheit gegeben. Man ist zu froh, daß das Hoftheater jetzt überhaupt Abende hat, über die zu reden ist, und möchte darum lieber loben als tadeln. Aber man kann nicht verschweigen, daß der Skandal, den Eulenbergs huschendes, schimmerndes, unmassives Werk hervorgerufen hat, durch eine weniger schiefe Gesamtbesetzung und eine weniger plumpe Regie zu verhüten war.

VON REINHARDT

„Freiheit wünschest du dir?" Diese nicht, diese nie wieder! Denn es muß gar zu schauerlich und herzabdrückend letal enden, wenn einer von Schillers Erben die Luise Millerin zur unehelichen Tochter des Präsidenten von Walter befördert, ihr somit den Jüngling Ferdinand zum unverwendbaren Halbbruder und als Entschädigung einen Großneffen des Hofmarschalls von Kalb zum ungeliebten Geliebten gibt. Dies aber ist der Inhalt eines ‚Schauspiels von 1812'. Für romanhaften Weiberkram mißbraucht Max Halbe den schönen Namen ‚Freiheit' genau so ungeniert wie die ziemlich gewaltigen Ereignisse, die Preußen vor hundert Jahren befreit haben. Weiß man auch heute noch nicht, wofür, so weiß man doch, wovon, und erträgt den Kaiser Napoleon nicht einmal hinter den Kulissen einer Bühne, auf der Gymnasiastenträume schreckliche Gestalt annehmen. „Heiliger Schatten Kleists, steigst du auf, um mich zu vernichten?!" „Es knistert im Gebälk", und „das Leben ist

nun einmal so", daß heroische Dinge sich ereignen, damit sie einem nachgeborenen kleinen Geschlecht zu einem wässrig-trüben Staub pompöser Worte zergehen. Je wässriger, trüber und pompöser, desto erblicher der Adel, den große Könige für ‚Große Könige' verleihen. Aber wie kommt Halbe in die Nachbarschaft Josefs von Lauff? Seit zwanzig Jahren hat er kein Drama von Belang gedichtet. Immer freilich lag der Wert seiner Dramen in der lyrischen Stimmung, die Begriffe wie ‚Jugend' und ‚Mutter Erde' unwillkürlich ausdünsten. Gleichviel: es war eine echte Jugend und eine so westpreußische Erde, daß sogar das pathetische Prädikat der Mutterschaft ihr nichts anhaben konnte. Wenn man jetzt die Freiheit auf einem Gut bei Danzig ansiedelte, so entstand vielleicht aus ländlicher und vaterländischer Angelegenheit eine kompakte und bekömmliche Mischung. Nun, die schollige Hälfte ist Moder, die historische Hälfte Geschichtstabelle geworden. Man spürt nichts Grünes, keinen Strauch und keinen Dorfkrug, aber womöglich noch weniger Tauroggen, Rheinbund und Beresina. Die Gefühlsspannung ist so lasch, daß man schon eine Szene, wo zwei Todeskandidaten die Henkersmahlzeit eines aufrichtigen Abschiedsgesprächs halten, als Erlösung empfindet, weil man zum mindesten durch nichts gehindert wird, an die Dichter zu denken, bei denen eine solche Szene Blut, Wucht und Atem hatte. Aber wie gelangt diese gedankenarme, unkolorierte und mißgebaute Kinderei in die Kammerspiele? Sie taugt höchstens zu Futter für Reinhardts Schauspielernachwuchs. Die Beschäftigung des Nachwuchses ist ja nicht leicht. Für die ‚Klassiker' will das Publikum die erste Garnitur, weil es sonst lieber gleich in die billigen Schillertheater geht. Von den neuen Dichtungen kommt selbst den besten die darstellerische Unterstützung zugute, die den schwächern unentbehrlich ist. Also bleibt der jungen Generation der völlig hoffnungslose, poetisch und theatralisch hoffnungslose Papierne, dem Garrick nicht nützen würde und Else Schmedt nicht schadet. Dabei hat das Ensemble Talente, denen mehr

zugemutet werden kann. Schon ganz fertig in seinen Grenzen ist Herr Dumcke, der sogar für die eine Note der leisdümmlichen Blasiertheit verschiedene Töne hat und Kalbs Großneffen so überlegen hin und her drehte, ihm mit solcher unbetonten Kunstfertigkeit Facetten anschliff, daß zum greifbaren Menschen nichts als die unumgängliche Zutat eines Dichters fehlte. Den weitesten Umfang scheint die Begabung des Herrn Werner Krauß zu haben: neben seinen König Claudius und seinen Lanzelot Gobbo trat ebenbürtig dieser weißhaarige, mildherzige, philosophische Gutsverwalter, der landsmannschaftlich so zuverlässig beglaubigt war, daß er an Wegener erinnerte.

Ach, ich möchte den Theaterzettel gar nicht aus den Fingern lassen, möchte alle Solisten und alle Figuranten, je nach Verdienst, mit Zuckerbrot oder Knüffen bedenken — das möchte ich wahrhaftig, bloß um den Raum zu vertilgen, der für den Zirkus Busch bestimmt ist. Dort gibts eine hohle und lärmende Pantomime, die sich von frühern Erzeugnissen der Branche durch die funkelnagelneue, hochmoderne, ‚erstklassige' Appretur und durch die drei großtönenden Namen des Regisseurs, des Komponisten und des Dichters unterscheidet. Des Dichters: das sagt man so hin. Tatsächlich besteht Vollmoellers Szenarium aus Lesefrüchten und einer eigenen Einfallslosigkeit, die erstaunlich ist. Nach dieser Leistung würde ihm Keiner das Stilgefühl, die Sprachkraft, den Geist seiner Dichtungen und gar die Sinnlichkeit seiner Übersetzungen zutrauen. Zwischen den alten Anfang und den alten Schluß der schönen, schlichten Legende von der ‚Jungfrau und der Nonne' — der Nonne, die von Weltlust und Liebe aus dem Kloster gelockt wird, und der Jungfrau Maria, die unterdessen, unerkannt von den übrigen Nonnen, das Amt der irrenden Megildis verwaltet — also zwischen die Flucht der Sünderin und die Rückkehr der Büßerin schiebt Vollmoeller ein ‚Zwischenspiel' von fünf Bildern, von ödestem Pomp und Prunk und einer Dauer, einer Dauer . . . O Ewigkeit, du Donnerwort! Aber das ist eben

bezeichnend. Hier kam es nicht auf die innere Fülle, auf die Substanz, auf die Dichtigkeit seelischer Vorgänge an, sondern ausschließlich auf die Quantität: auf die Quantität des Raums, der Ereignisse, der Statisten, die annähernd der Quantität der Zuschauer entsprechen mußte. Schreie schwellen an und brechen ab. Scheinwerfer treten in und außer Gebrauch. Massen ziehen herein und heraus. Die Masse könnt ihr nur durch Masse zwingen. Der Anblick der bezwungenen oder anscheinend bezwungenen Masse: das ist die eine von den beiden aesthetischen Freuden der Aufführung. Wir spielen alle ohne Gage mit. Wenn im Halb- und Dreiviertel-Dunkel, im Dämmer der Kerzen und des gelben Lichts, das trüb durch die gemalten Scheiben der täuschend ähnlich aufgebauten Kathedrale bricht, viertausend Menschen das Riesengebäude vom Fußboden bis unter das Dach besetzt halten, so ist das ein imposanter Eindruck — ganz gleich, wie viele von diesen Menschen mit dem Schlaf kämpfen oder bescheiden die Vermutung äußern, daß es kaum der Sinn des Theaters sein dürfte, den Zuschauern mit den Zuschauern Eindruck zu machen. Was sich hier auf der Bühne oder in der Manege abwickelt, das wird von jedem Temperament und jeder Konfession aus andern Gründen abgelehnt. Es gibt sogar rationalistische Gemüter, die den ganzen Abend über eine dekorative Unglaubhaftigkeit nicht hinwegkommen. Der erste und der zweite Akt spielen in einer Kathedrale. Bei Vollmoeller und bei Reinhardt. Das Zwischenspiel hat bei Vollmoeller fünf Schauplätze: vor der Burg; im Bankettsaal des Raubgrafen; im Königsschloß; vor Gericht; am Elfenhügel. Bei Reinhardt spielen diese fünf Szenen gleichfalls in der Kathedrale. Zwischen den Sitzbänken und den Kirchenleuchtern, zwischen den Strebepfeilern und den Palmenschaftsäulen soll man sich profanere Räumlichkeiten, freies Feld und leichtgebirgiges Terrain ausmalen. Auch wer sonst willig jedem Appell an seine Phantasie gehorcht, mag hier geneigt sein, den Gehorsam zu verweigern. Ihm wird einfach die Dichtung fehlen, der zuliebe er seine Einbildungskraft an-

stachelt. Er wird bockig werden und allerhand Fragen stellen. Was denn — ein Ausstattungsstück und keine Ausstattung? Lebendige Apfelschimmel, die durch keine lebendige Schneelandschaft, sondern über den Bretterboden eines Doms rasen? Wunder über Wunder und kein einziges der Maschinen? Der Hexenmeister Reinhardt und keine Versenkungen und Hebebäume, die im Nu aus einem Kirchenschiff einen Richtplatz machen? Da ist ja jedes Victoria- oder Olympia-Theater, jeder Beerbohm Tree vorzuziehen! Größer aber als die Zahl der rationalistischen wird die Zahl der frommen Gemüter sein, die empört sind, daß Geräte des katholischen Ritus, daß Monstranzen und Weihwedel zu Zirkusumzügen mißbraucht werden, und daß die Muttergottes ihren Thron verläßt und wieder besteigt, damit abertausende von kalten Gaffern eine Abendunterhaltung haben. Merkwürdig freilich und charakteristisch für die Lauheit unsrer Zeit, daß die Empörung nur glimmt und nicht lodert. Man hört täglich davon und erwartet einen Protest. Es erfolgt keiner. Liegt es daran, daß diese Abendunterhaltung gar keine ist: daß ihre Sündhaftigkeit durch ihre Langweiligkeit aufgehoben wird? Oder daran, daß die zweite von den beiden aesthetischen Freuden der Aufführung eine beschwichtigende Macht über die gläubigen Herzen wie über die skeptischen Gehirne hat? Diese zweite Freude heißt: Maria Carmi, die nicht umsonst zu Florenz oder Venedig geboren ist und in ein Muttergostesbild voller Gnade, in ein Menschenbild, in ein Frauenbild alle Holdseligkeit, allen Adel, alle Zartheit, alle irdische und überirdische Güte stumm zu legen die unbegreifliche Macht hat. Schon um ihretwillen mußte das Zwischenspiel, worin sie nicht auftritt, von anderthalb Stunden auf eine Viertelstunde Dauer verkürzt werden. Die umrahmenden Akte leben von ihr, und von ihr allein. Ihr Anblick gibt den Engeln Stärke und erst recht den hungrigen Menschen, die von Reinhardt genußreichere und nahrhaftere Kost gewöhnt sind als Beleuchtungskunststücke, Kostümparaden und Choristenprozessionen. Ein Warnruf allerdings

ist nicht nötig. Daß Reinhardt sich ohne Gefahr mit diesen Dingen abgeben darf, hat grade der vergangene Winter bewiesen, der ohne Beispiel in der Geschichte des Deutschen und wahrscheinlich des deutschen Theaters ist. Aber eben darum sind wir unersättlich und eifersüchtig, beklagen diesen Abend als Kraftvergeudung und Schönheitsfleck und fordern einen vollern und edlern Ausklang des Theaterjahrs.

ARTHUR VOLLMER

Er ist fünfundsechzig Jahre alt und hat davon fünfundvierzig Jahre dem Theater und vierzig Jahre unsrer Stadt geschenkt, ohne aus einem Königsberger ein Berliner zu werden. Aber es wäre ebenso wenig möglich, seinem reinen Hochdeutsch noch die ostpreußische Heimat anzuhören. Beides ist bezeichnend. Arthur Vollmer ist, wie sein Landsmann Matkowsky es gewesen: in seiner Kunst über Zeit und Ort erhaben. Das klingt selbstverständlich bei Matkowsky, dem das Leben ein Traum war, und der allerdings weder den Prinzen Sigismund noch den König Oedipus in einem bestimmten Milieu ansiedeln konnte. Bei Vollmer klingt es paradox. Der ist ja auch wirklich, wenn man Schlagworte nötig hat, Naturalist von jeher gewesen und bis heut geblieben; aber er ist es niemals mit selbständiger programmatischer Betonung oder in blinder Gefolgschaft einer literarischen Richtung gewesen, sondern immer nur wie ein Komiker, der seinem ganzen Wesen nach aus Gegenwart und Umwelt schöpft. Selbst in einer stockidealistischen Schule und an dem pathetischsten Hoftheater ist der Komiker bereits an sich der Naturalist. Wäre Vollmer nichts als ein solcher Komiker: Berlin, das räsonnierende und ironisierende Berlin, wäre nicht spurlos an ihm vorübergegangen. Allein er ist was mehr. Der Tropfen blauen Bluts, der von der Mutter (Marie von Marra) in ihm ist, hat ihn vor plebejischer Anpassungsfähigkeit geschützt und ihn mit einer aristokratischen Selbstbehauptung begabt, die er der umformenden

Macht dieser Stadt nicht minder als den Einflüssen ihres Königlichen Schauspielhauses durch vier lange, lange Jahrzehnte entgegenzusetzen gewußt hat. Die Musik dieser (oesterreichischen) Mutter aber, der als „ebenso hochtragischem wie munterm Sopran" eine „bewundernswerte Gesangsfertigkeit, vollendeter Vortrag und eine außerordentliche Darstellungsgabe" nachgerühmt wird — sie ist auf den Sohn als Lyrik gekommen. Wenn Komik lyrisch wird, so entsteht Humor. Man kann es auch umgekehrt sagen: Arthur Vollmer ist überreich an Gefühl, das nicht sentimental und unfrei bleibt, sondern durch Lächeln oder Lachen groß und frei wird.

*

Freilich: um als purer Komiker zu wirken, muß dieser Vollmer seit jeher alle Schönheiten seines Körpers verhängen und verschminken. Er muß seine adlig-schlanke Gestalt zusammenkrümmen zu hinfällig schlurfender Greisenhaftigkeit; muß seinen gutgeformten, liebenswürdigen, fast frauenhaft weichen Mund bärtig verkleben oder durch Zahnlosigkeit verunstalten; muß den klaren Blick seiner gütigen Augen zu schlauem Gegrinse oder blödem Geglotze verstellen; muß seine schmalgliedrigen, zartgeäderten, unendlich ausdrucksvollen Hände sorgsam verstecken. So entstehen Chargen des Alters, Wackelköpfe und Runzelstirnen, wie früher Chargen der Jugend, freche Gecken und schüchterne Liebhaber, entstanden sind. Ihnen allen, die sich stets bis auf die unscheinbarsten Züge von einander unterschieden haben, war und ist die vollendete Sauberkeit der Arbeit gemeinsam. Eine überströmende Fülle von schauspielerischen Einfällen ist in scharfe Konturen gebändigt, die aber schließlich irgendwie verzerrende Konturen werden. Es ist nämlich Vollmern zwar möglich, eine Gestaltung als naturalistischer Komiker zu beginnen; aber es ist ihm fast niemals möglich, sie auch so zu enden. Die Lustigkeit, die in ihm steckt, ist zu schwelgerisch, um nicht an einem bestimmten Punkt in den Bereich einer üppigen, farbigen, erlösenden Phantastik

zu langen. Wenn dieser Trieb entfesselt wird, dann ist dem Schauspieler, dessen souveräne Sprechkunst im übrigen noch aus der wahrhaft guten alten Zeit stammt, kein Dichterwort mehr heilig. Von Anfang an ist er denn auch um seiner willkürlichen Textbehandlung willen getadelt worden. Wie pedantisch war das! Er mußte einer Unzahl seichter Eintags-Autoren so viel aus Eigenem geben, daß er sich an den paar Poeten des versteinerten Hoftheater-Repertoires immerhin ein bißchen bereichern durfte. Was schadete es ihnen! Vollmer warf Holzapfels Sätze kunterbunt durch einander, dichtete neue hinzu, war nicht im mindesten bureaukratisch zuverlässig und hatte weiter nichts als Phantasie und Humor. Das aber genügte, um uns über die die ganze unzulängliche Umgebung hinweg einen Blick in die Shakespeare-Welt zu öffnen, so weit und tief, daß ein frommer Schauder vor der Macht des Genies das Gelächter dämpfte.

*

Dieses mimische Genie ist darum Shakespeare am verwandtesten, weil es vor dem kleinen Menschenvolk nicht kritisch, sondern voll von Liebe und Verständnis steht. Vollmer macht noch den ärmsten Teufel, auf dem jemals ein Dichterauge geruht hat — und manchmal auch, ohne daß dies der Fall gewesen ist — zum Bruder von uns allen. Pistol und Gobbo, Bleichenwang und Autolykus, Totengräber und Zettel, Dromio und Peter, Pförtner und Stephano, Schaal oder Stille: das sind zwar meistens spaßhafte Personen von äußerster Drastik; aber wenn es in ihnen oder in andern Figuren eine Stelle gibt, wo ein Ernst, ein Schmerz, eine Vergangenheit, die Ahnung eines Schicksals leise durchschimmern kann, so ist sicher, daß Vollmer unmerklich den Finger auf diese Stelle legt, daß er durch ein Zucken der Mundwinkel, durch einen Bruch in der Stimme, durch einen schwermütigen Blick, durch eine hülflose Handbewegung für einen Moment diejenige Tragik aufblitzen läßt, die er in seinem Naturell, als in dem Naturell eines wahren Humori-

sten, neben der Komik vorfindet. Ja, er stirbt sogar, ohne von uns ins Jenseits gelächelt zu werden, nachdem er als Polonius so weisheitsvoll wie närrisch gelebt hat; und sein Malvolio wäre kein unwürdigerer Todeskandidat, hätte Shakespeare ihm nach dem Leben getrachtet. Malvolio ist vielleicht die großartigste Leistung des ältern Vollmer. Ganz sachlich und von seinem Amte voll steht dieser Diener neben seiner Herrin. Zur Heiterkeit ist gar kein Anlaß. So soll es sein (und wird doch nur von Bassermann und Vollmer so gemacht). Der landesübliche Malvolio kann die Drolligkeit nicht bei sich halten. In Wahrheit wird der Kauz nicht eher komisch, als bis die Fopperei beginnt. Da muß man Vollmer sehen. Er liest Marias Brief. Hierbei verraten die Malvolios meist durch Augenzwinkern dem Parket, daß sie den Schwindel merken. Vor solchem Unverstand sind wir bei Vollmer sicher. Eine unsagbar lächerliche Veränderung geht langsam mit ihm vor. Der Domestik wird Männchen. Der pflichtgetreue Beamte, der die übrige Dienerschaft bis dahin durch nichts als durch seine Superklugheit und Salbungsvöllerei gereizt haben kann, wird jetzt, erst jetzt eitel und albern, ein Kinderspott, ein phantastisches Rindvieh. Es ist der grade Weg zum Wahnsinn, zur unverschuldeten Tragik des ausgewechselten Ich — oder zur Karikatur. Vollmer bleibt, mit unbeirrbarem Instinkt, dem einen wie dem andern Extrem fern. Er schöpft mühelos den burlesken Gehalt der Situationen aus und hat dennoch bei der Entdeckung des Betrugs einen Schrei der müdgequälten Kreatur, einen Trotz und Ekel der Gebärde, eine jähe, wilde Wendung — so ergreifend, daß er damit seine Plagegeister ins Unrecht setzt, bis Shakespeare das Gleichgewicht wiederherstellt.

*

Der Schöpfer solcher Gebilde ist fünfundsechzig Jahre alt und hat davon vierzig Jahre unsrer Stadt geschenkt, ohne im Grunde durchgedrungen zu sein. Sein bester Schüler: Hans Waßmann ist fünfundzwanzig Jahre jünger und fünf-

undzwanzigmal so populär. Nun läge gewiß nicht allzu viel daran, daß die meisten ständigen Premierenbesucher unsrer Privattheater diesen Vollmer nie gesehen haben, wenn es nur ihr Schade wäre. Aber es ist auch sein und unser Schade, weil hier ein Künstler vom höchsten Rang, ein Ingenium, ein Meister wie wenige durch den Ungeschmack, die Unkenntnis und die Gleichgültigkeit derjenigen Schichten, die durch ihre numerische und ihre materielle Übermacht seine Wege hätten lenken können, um das letzte Stadium seiner Entwicklung gebracht worden ist. Er ist im Königlichen Schauspielhaus geblieben, aus dem er schon vor dreißig Jahren, bei der Begründung des Deutschen Theaters, herausgerissen werden mußte. So ist er, so sind wir um die reichsten Aufgaben seiner Kunst betrogen worden. Er hätte den Geist und die Spannweite für Falstaff und Adam, das Nervensystem und die differenzierende Technik für Crampton und Hjalmar Ekdal nicht bloß gehabt, sondern hätte sie heute nicht minder oder doch kaum vermindert. Man hat ihn, aus unerforschlicher Weisheit, in der Brache gelassen. Aber wenn ich an diesem Tage für den Jubilar und für mich, als einen seiner getreusten und dankbarsten Gratulanten, einen Wunsch äußern darf, so sage ich von den vier größten Vollmer-Rollen mit Theodor Fontanes Worten: Ja, das möcht' ich noch erleben!

OTHELLO

Othello, der Mohr von Venedig. Also sieht man bei Reinhardt zunächst Venedig. Eine schmale Wasserstraße führt zu Brabantios Haus, zu dem sich Jago und Rodrigo auf einer Gondel vorwärts stoßen. Geschrei, Getümmel, Aufbruch: eine andre schmale Wasserstraße führt zu Othellos Haus, vor das nach einander die Gruppe um Jago, die Gruppe um Cassio und die Gruppe um Brabantio gelangt. Ein wüstes Handgemenge, und man wird noch diese Nacht die Händel vor den Herzog bringen, der ja ohnehin Othello

rufen ließ. Es sind zwei kurze einleitende Szenen, wie Reinhardt sie hundertmal zu geben hatte, und für die er trotzdem wieder einen neuen Ton, eine besondere Farbe, das charakteristische Tempo von fliegender, atemloser Hitzigkeit gefunden hat. Es fängt so an, wie selbst bei Reinhardt nur die größten Abende; und so gehts weiter. Mit der Sitzung der Signoria beweist Reinhardt, daß man sich, bei der Unfähigkeit unsrer Schablonenregie, nur an die Wirklichkeit zu halten braucht, um — nicht den Eindruck der Wirklichkeit, sondern den Eindruck von Phantastik zu erwecken. Sonst merkt man dieser Sitzung niemals an, daß sie in der Nacht stattfindet, und daß der Herzog einen Grund haben mußte, sie für die Nacht einzuberufen. Bei voller Beleuchtung sagen ein paar schlechte Sprecher ihren Part gemächlich herunter und werden von einem Heldenspieler abgelöst, der aus Othellos Bericht über seine Werbung fast immer ein Deklamationsstück macht. Hier liegt Ungeduld über den zusammengetrommelten Senatoren, die bei notdürftigem Lampenlicht ihre Arbeit tun, durch einander sprechen und zu Brabantio und Othello nicht in dem Verhältnis von Statisten zu Solisten stehen, sondern sich ihnen etwa gleichberechtigt fühlen. Die beiden pflanzen sich denn auch nicht in den Vordergrund. Sie nehmen rechts und links in der Versammlung Platz und springen nur dann auf, wenn sie ihr Gegenstand dahinreißt. Über diesem märchenhaften Nachtstück faltet sich ein Vorhang zusammen, und davor entwickelt sich unmittelbar aus der Nachtstimmung die Szene zwischen Jago und Rodrigo, für den Reinhardt einen seiner fruchtbarsten Einfälle gehabt hat. Ein Einfall ist es eigentlich garnicht. Reinhardt hat nur wieder einmal den Shakespeare richtiger gelesen als seine Vorgänger. Rodrigo wird immer als ein physiognomieloser kleiner Venetianer gespielt: nicht dumm, nicht klug, nicht gut, nicht böse, nicht warm, nicht kalt. Reinhardt sieht ihn als ein närrisches Kerlchen. Durch diese Auffassung sorgt er für ein bißchen Ruhe und ein bißchen Komik nach und vor dem Sturm. „Zieh mit uns in den Krieg:

entstell' dein Gesicht durch einen falschen Bart!" rät Jago dem Rodrigo, und aus der simpeln Befolgung dieses Rats entspringt die legitimste Lustigkeit. Es ist Shakespeares Größe, daß bei ihm Tragik und Groteske neben einander her und durch einander gehen. Es ist Reinhardts Größe, daß auch er in dieser Hinsicht alles wagt und alles wagen darf; und es wird zu einem Teilchen diesen belebenden Zwischenspielen zuzuschreiben sein, daß man nach viereinhalb Stunden frisch wie beim Beginn im Theater sitzt und kurz vor Mitternacht die, freilich nicht unentbehrliche, Straßenszene zwischen Cassio, Jago und Rodrigo ungern entbehrt.

Aber so weit sind wir noch nicht. Nach der dritten Szene geht es von Venedig nach Cypern, wo Othello erwartet wird. Im Hintergrund sieht man die Mastbäume der Schiffe über eine Treppe ragen, die zwischen die Befestigungen des Hafens eingelassen ist und die Seefahrer zuerst aufnimmt. Hinter dieser Treppe mag sich unsichtbar das Hafenleben abspielen, das anderswo die ganze Bühne füllt, und um dessentwillen man überall darauf verzichten muß, Jago als Gelegenheitsdichter kennen zu lernen. Hier nicht. Am Fuß der Treppe entfaltet sich dieses Geplauder, und auf ihrer Höhe findet das glühendste Wiedersehen statt, das Shakespeare gedichtet hat, und das Reinhardt weder abkürzt noch abkühlt. Bis gegen den Schluß hin sind dann alle — bei Shakespeare auf verschiedene Schauplätze verstreuten — Szenen in die vielverzweigte Halle des mächtigen Schlosses gelegt. Hinten und rechts führen Türen ins Freie; links führen Stufen zu einer Galerie, auf der Othello Jago und Cassio belauschen wird; und von dieser Galerie führt wieder links eine Tür in Othellos und Desdemonas Zimmer, führt in der Mitte ein Gang den Rodrigo zum betrunkenen Cassio, führen zur Seite dieses Ganges Stufen in den zweiten Stock. Es ist nicht überflüssig, diese Halle (die, wie die ganze Ausstattung, von Ernst Stern stammt) so ausführlich zu beschreiben. Sie ist ein Muster von Schönheit und szenischer Zweckmäßigkeit und wird nie eintönig. Hierher hat sich von der Straße oder aus einem

Zimmer das Gelage gezogen, an dessen Ausmalung nicht bloß trinkfeste Gemüter ihre Freude haben werden, und das in einem wilden Tanz des Jago gipfelt. Hier entspinnt sich aus dem Gelage der verhängnisvolle Kampf, den wieder Jago anzettelt; und hier macht Othello alle Phasen vom strahlenden Glück bis zur fressenden Qual durch. Erst dicht vor der Katastrophe wechselt das Bild. Vor einem Vorhang, dessen sattes Gelb hoffentlich nicht andeuten soll, daß wir in einem Drama der Eifersucht sind, beschimpft der entfesselte Othello Desdemonen, verschwört sich Jago mit Rodrigo. Hinter diesem Vorhang liegt das Schlafzimmer, dessen Wände aus stumpfrotem Tuch gestrafft sind, und in dem der Mohr sein Weib ohne die mindeste Rücksicht auf die Nerven moderner Zuschauer mordet. In einer schwachen Vorstellung hätte man sich diesen Mangel an Rücksicht vielleicht nicht gefallen lassen. Die Bannkraft dieser Vorstellung aber war im Lauf des Abends so unentrinnbar geworden, daß man sich jeder Zumutung unterworfen hätte, weil man ihrer unantastbaren künstlerischen Absicht sicher gewesen wäre.

Grade hier freilich wäre eine noch so großartige Regiekunst ohne eine ebenso großartige Schauspielkunst machtlos. Wenn eine Tragödie, dann ist diese auf Einzelschicksale gestellt. Die Aufgabe ist: jedes dieser Schicksale so tief wie möglich für sich tönen zu lassen und sie alle zu einer gewaltigen Symphonie zusammenzustimmen. Nicht immer hat sich Reinhardts Fähigkeit, seine Schauspieler zu meistern, an einem durchweg würdigen Material üben können. Diesmal ist es — nicht durchweg vollkommen, aber selbst im ungünstigsten Fall durchaus zulänglich. Bei Herrn Daneggers festem, gebräuntem, bildhübschem Cassio ist Othellos Eifersucht begreiflich. Brabantios Gram ist von so wilder Art, daß es von jeher verkehrt war, einen wackligen Theatergreis aus ihm zu machen. Herr Diegelmann sieht aus wie der alte Björnson und hat die Jähzornsanfälle, die Shakespeare vorschreibt. Herr Biensfeldt ist Rodrigo, verfehlt keine Pointe und hat doch den Takt, ohne den Reinhardts Auffassung

der Figur zu einer Stillosigkeit würde und undurchführbar wäre. Beleuchtet der Glanz der drei Hauptdarsteller auch die namenlosen Nebendarsteller oder hat Reinhardt sie so weit gefördert: ich entdecke in diesen Nebendarstellungen Feinheiten, die dazu beitragen mögen, jedem Auftritt einen solchen Grad von Intimität zu geben. Glanz ist allerdings nicht das richtige Wort. Es ist die Tugend unsrer Desdemona, wie sie's sein soll, daß sie gar nicht glänzt. Die Heims ist ganz Schlichtheit, ganz Lieblichkeit, ganz Unanrührbarkeit. Sie ist hier als Gestalterin besonders hoch zu schätzen; denn im Anfang deuten ein paar derbe Töne darauf hin, und wir wissens ja von frühern Rollen her, daß sie alles für die Emilia hätte. Diese Töne verlieren sich schnell, und vom zweiten Akt an ist sie nichts als Desdemona. Als sie im Schlußakt das Lied von der Weide sang, hätte man zum Schmierengast werden und den gemeinen Jago prügeln mögen. Jago konnte nicht mehr Wegener sein. Der war vom konventionellen Intrigantentum himmelweit entfernt gewesen. Er hatte eine soldatische Markigkeit, auf die seine Umgebung hineinfallen mußte. Ohne Fez glich er im glattgestrichenen Haar einer indianischen Frau und bekam zu seiner Biederkeit einen verführerischen Schein von Treuherzigkeit. Die Schlechtigkeit brach nur in den Monologen durch, und auch da höchst selten. Meist wog dieser Jago mit verstandesmäßiger Kälte seine Chancen ab, und es war ein artistischer Genuß, seiner Dialektik zu folgen. Erst am Schluß oder mitten in solch einem Dialog züngelte ein Flämmchen hoch und wieder zurück, welches verriet, daß der Kerl mit dem Teufel auf Du und Du stehe. Dem Othello war er zunächst servil, mit mehr als militärischer Unterwürfigkeit, ergeben. Dann lockerte sich seine Haltung zusehends, und sobald er den Feldherrn in der Gewalt hatte, wurde er unverschämt. Zu Rodrigo war er wieder von einer andern Unverschämtheit. Jene Entwicklung und diese Mehrseitigkeit und überhaupt den ganzen Jago gab Wegener meisterlich. Es war unglaubhaft, daß an der Rundheit einer solchen Gestaltung

Reinhardts Regie und das Zuspiel ebenbürtiger Partner völlig unbeteiligt gewesen sein sollten; aber noch unglaubhafter war, daß allem Anteil Reinhardts und Bassermanns und der Heims gelingen würde, aus Winterstein einen Jago zu machen, der gegen Wegeners nicht beträchtlich abfiele. Man war, bei aller Sympathie für einen so wahrheitsliebenden Künstler, der sich nie überspannte, nie lauter wurde, als er werden durfte, und an jedem Platz seine Schuldigkeit tat, mit der Zeit der Meinung geworden, daß dies zugleich eine Schwäche sei: daß der Schauspieler Winterstein die Bestimmung habe, seine Schuldigkeit zu tun und nicht allzu viel darüber. Wenn er als Hohenzollern, Kent, Horatio schlechthin herrlich war, so schien das diese Meinung eher zu bestätigen als in Frage zu stellen: die treuen Diener ihrer Herren wirkten wie Spiegelbilder eines ungemein zuverlässigen Ensemblespielers, der nicht in die erste Reihe rückte, weil er da eben nicht hingehörte. Nun zeigt sich, daß er da doch hingehört. Er hat die Riesenrolle des Jago nicht etwa bloß bewältigt, sondern ohne Künstelei aus seiner schlichten Natur in allen Phasen so schlagkräftig, so überzeugend gegeben, daß ihm für die Zukunft eine völlig neuartige Beschäftigung gebührt. Dabei ist leichter zu sagen, was Winterstein hier unterläßt, als was er leistet. Er gleicht in nichts dem sogenannten Charakterspieler, der den Jago irgendwo zwischen Marinelli und Mephisto unterbrachte, und dem kaum der schwerfälligste Othello auf den Leim gegangen wäre. Winterstein ist die Vertrauenswürdigkeit selbst. Kein Italiener der Renaissance (den Shakespeare nicht gestaltet hat, den aber vielleicht Moissi auf seine Weise glaubhaft machen würde): ein Landsknecht, ein Vierschröter, ein Stiernacken, ein schwarzbärtiger, derb und breit ausschreitender, plump lachender, sauf- und rauflustiger Gewaltskerl mit großen roten Händen und überhaupt auf den ersten und zweiten Blick viel zu massiv, um eine feine Intrige auszuhecken und durchzuführen. Wie wenige Jagos braucht dieser die Monologe. Da erweist er sich nicht als Teufel, als lockender Dämon, als gleißende Schlange, son-

dern einfach als schlechter Mensch, als Unmensch, als kalter Schurke, der seinen Vorteil will, und der kann, was er will, weil Desdemona übertrieben dumm ist und Othello ...

Othello zerfällt in einen stolzen, arglosen, vertrauensvollen, schamhaften und in einen vergifteten, entwurzelten, zerrissenen und zerreißenden Mann. Bassermann lehnt in der zweiten, also für ihn ersten Szene an der Mauer seines Hauses und lacht. Es ist ein breites, saftiges Lachen, das tief aus der Brust hervorgurgelt, das wie ungesungener Niggersong und nach Weltfremdheit, nach Kindlichkeit klingt. Lachend spricht er auch, und es ist mehr ein dunkles Gurren als ein Sprechen. Othello, der sich sonst nur durch die Farbe seines Gesichts von den Venetianern unterscheidet, unterscheidet sich hier nicht minder durch die Farbe seines Tons von ihnen. Was sie an ihm verehren ist, nach seiner Tapferkeit, sein Herz, und dieses Herz trägt er auf seiner Zunge, aber einer schweren Zunge. Vor dem Senat beginnt er rauh und hart und stockend. „Weil ihm die leichte Umgangsgabe fehlt", hilft er sich selbst und seiner Rede durch naivste Gestikulation. Er hat die deiktische Art primitiver Völker. Wenn er von Menschen spricht, deren Köpfe unter ihren Schultern wachsen, so stellt er das den Senatoren förmlich dar. Sobald er sich verstanden fühlt, kommt er in Fluß und Feuer. Es ist so schön, weil es so selten ist, daß er bei der Enthüllung seiner Liebe niemals zu beflissen, niemals unkeusch wird; und man versteht, daß diese Liebe schnell erwidert worden ist, wenn sich ein Hauch von Zärtlichkeit und Glück, von Stolz und Adel verklärend auf Othellos Züge legt. Dies Bewußtsein seines Werts macht ihn im mindesten nicht unbescheiden. Der leise angegraute Feldherr ist ganz Güte – und ist doch, wie sich in der nächsten Szene zeigt, Tragödienheld und Mann genug, um mit einem Übermaß von Inbrunst höchst gefährlich durchglutet zu sein. Bassermann wird von seinem Geschmack davor bewahrt, diese Inbrunst, bei aller Primitivität des Mohren, irgendwo zu einer Brunst zu übertreiben, die die Totalität der Gestalt in Frage stellen

würde. Die Begrüßung auf Cypern ist bei ihm nicht anstößig, sondern nur ausgiebig, rührend ausgiebig. Aber diese Inbrunst steigert sich zu Zorn und Jähzorn vor dem trunkenen Cassio, und wir spüren zum ersten Mal, wie ein Othello rasen wird, der aus seiner Bahn geworfen ist. Noch ein letztes Mal spielt er humorvoll und possierlich wie ein Pudel mit der ahnungslosen Desdemona, die für Cassio bittet — und es beginnt das Trauerspiel. „Du übst Verrat an Deinem Freunde, Jago?“ — darin liegt bei Bassermann eine himmlische Unschuld. Othello weiß: wenn Desdemona ihn nicht liebt, dann kehrt das alte Chaos wieder. Matkowsky sprach das ganz dumpf, wie in der Gewißheit, daß es wiederkehren wird. Bassermann wehrt den Gedanken anfangs lächelnd von sich ab. „Ich glaube, Desdemona ist mir treu“ — das spricht er, versunken, in blauäugigster Reinheit, aber mit einer Zuversicht, die sich doch bereits bemühen muß, erst Zuversicht zu werden. Wie er sich hiernach in wilden Ausbrüchen befreit und immer wieder mit aller Kraft um Sittlichkeit, um Gerechtigkeit, um Selbstbeherrschung ringt: der Wechsel ist schauerlich. Dann nimmt der Mohr von seinem Tagwerk Abschied. Das ist eine Stelle von echtestem Pathos. Bassermann hat früher nicht immer echtes und falsches Pathos zu unterscheiden gewußt und manchmal mit naturalistischen Mitteln auch Reden bewältigen wollen, deren Schwung unangetastet zu lassen natürlicher gewesen wäre. Diese schwungvolle Rede nun trifft er auf eine bewundernswerte und ganz Shakespearesche Weise: jedes Wort für sich ist durchblutet und zugleich machtvoll erhöht, und die Einheit der zehn Verse ist durchkomponiert und aufgegipfelt wie von einem Meister der Rhetorik, der daneben auch noch der modernste Menschendarsteller ist. Der triumphiert wieder im vierten Akt. Othello ist gebrochen. Er hat tiefen Gram in den Mienen und bald die Weichheit, bald die Bitterkeit eines kranken Gemüts in der Stimme. Er schleicht verstört an einer Mauer entlang, geht nicht, sondern wankt totwund die Treppe herunter, tastet sich vom Stuhl zum Tisch und

rafft sich am ehesten noch zu kaltem, ätzendem Hohn auf. „Jago, wie mord' ich ihn?" — das pflegt man besinnungslos herauszubrüllen. Bassermann spricht es langsam in der höchsten Stimmlage, und es hört sich an wie Eis. Mit ähnlich schneidender Schärfe seziert er Desdemonens Reiz, und es läuft Einem über den Rücken. „Und dennoch, Jago, wie schade, wie schade!" — da hat es ihn schon wieder so weit übermannt, daß er den Kopf an Jagos treuen Busen birgt. Das ewige Auf und Ab zwischen Weh und Wut, zwischen Schwermut und Empörung, zwischen Lästerzüngigkeit und Anbetung: das zeichnet Bassermann nach, ohne daß der große Zug der Gestalt durch die schauspielerische Akribie leidet. Diese ‚Großzügigkeit' leidet am wenigsten da, wo man Bassermann am Ende seiner physischen Kräfte geglaubt hätte: im fünften Akt. Da reckt er sich am furchtbarsten auf, um so furchtbarer, als er Shakespeares Lyrik kurz zuvor in schluchzender Zartheit nachempfunden hat. Desdemona schlummert. Noch einmal legt er in die Schilderung ihrer Schönheit alle Liebe. Noch einmal küßt er sie. Darauf erdrosselt und erdolcht er sie — und erfährt, was er getan. Der Paroxysmus seiner Raserei ist in der Dichtung gegeben, und man braucht nur zu wiederholen, daß Bassermann ihm in alle Höhen und Tiefen physisch und seelisch gewachsen ist. Aber von ergreifender Schaurigkeit ists, wie er das Herz der Toten an sein Ohr, ihren Mund an seinen Mund drückt. Dann mordet er sich selbst — und man hat eine der aufwühlendsten und erhabensten Schöpfungen deutscher Schauspielkunst erlebt.

DIE LETZTEN PREMIEREN

Den Vortritt hat das Königreich, das Theseus von Athen auf Naxos zu gründen gedenkt, das aber nur dann zustande kommen wird, wenn der zugewanderte Volksbeglücker den Priestern verspricht, kein liberaler, sondern ein erzkonservativer Herrscher zu sein. Zentrum und Junkerschaft sind

eins in dem entschlossenen Widerstand gegen eine Monarchie, die „Güte für die Menschen" zum Leitsatz gewählt hat. Solche Leitsätze aufzustellen, ist freilich leichter, als Güte für den einzelnen Menschen zu fühlen und zu bewähren. Da Theseus zwar stark genug ist, um sich den schwarzblauen Mächten der Insel nicht zu verschreiben, aber auch schwächlich genug, um Ariadnen in ihrem Vertrauen auf den Opfermut seiner Liebe bitter zu enttäuschen, so weiß man zunächst nicht recht, ob Paul Ernst den Widerspruch zwischen der öffentlichen und der privaten Handlungsweise eines Mannes satirisch tadeln will, oder ob er sein Drama deshalb sozialpolitisch aufgefüllt hat, weil jener Nora-Konflikt für drei Akte zu alt und zu arm wäre. Von Satire fehlt schließlich in der feierlich-steifen Welt dieses Neuklassikers jede Spur. Also ist wohl der Verdacht nicht allzu lästerlich, daß hier die schlicht-bürgerliche Tragödie der Frau, die von ihrem Mann „das Wunderbare" erwartet, ängstlich breitgeredet und geflissentlich mythologisch untermalt wird. Aus dem Wohnzimmer der kleinen Frau Helmer öffnen sich Perspektiven gleich bis ins Labyrinth des Minotaurus, dessen Stiefschwester Ariadne ihren Vater Minos vergiftet, damit er dem geliebten Theseus nichts tue, und die nun zu Tode erstaunt ist, daß Theseus keine Begeisterung zeigt, aber leider doch nicht so erstaunt, um nicht eine höchst druckfertige Erklärung für den Mann bei der Hand zu haben: „Was ist, Mensch, euer Recht und eure Pflicht? Für Jenen da nichts als die Angst vor seinem höhern Selbst." Jener da kennt sich nicht etwa schlechter: „Werkzeug und Sache war ich nicht genug, denn aus mir selber kamen meine Pläne und nicht aus Schicksal und Notwendigkeit." Schicksal und Notwendigkeit: so oder ähnlich heißt eine Abhandlung von Ernstens Waffenbruder Wilhelm von Scholz. Sei aber diese ‚Ariadne auf Naxos' keine Abhandlung: dann stammt sie bestenfalls von einem germanisch-protestantischen Corneille, der durch Grillparzer und Hebbel gegangen ist und dabei nie vergessen hat, das Land der Griechen mit der Seele zu

suchen. Ein hieratischer Zwang, eine strenge Symmetrie bindet die Teile. Am Anfang jedes Akts vertreten ein Greis und ein Jüngling den Chor, die Würde der Tragödie und den Unterschied zwischen Naxos und Athen, zwischen Alter und Jugend, zwischen Reaktion und Fortschritt. Am Ende jedes Akts steht Ariadne und hat ein andres Verhältnis zu den zwei Männern, die sie lieben: erst versichert sie dem Dionys, daß Theseus ihre Bluttat freudig auf sich nehmen wird; dann ist ihr einziger Trost im Unglück, daß jetzt ihr Gott sie nicht verlassen kann; endlich hebt der Gott sie in den Himmel, wo sie beide hingehören. Du, Geist der Erde, bist mir näher. Ich bin nicht stumpf für die Intelligenz, den Adel, das Pathos, den Horizont, die Klarheit, die Sittlichkeit und die stolze Gelassenheit dieser Kunst. Aber mich berühren inniger Instinkte, die nicht zu Ideen umdeklamiert werden. Kein Zweifel, daß auch hier eine langsame Erwärmung stattfindet. Nur wer mit einer vorgefaßten Meinung an diesen lateinischen Dichter herantritt, wird das bestreiten. Was ist es, da die Debattierlust und die Selbstkritik aller Figuren von Anfang bis zu Ende unverändert bleibt? Es wird wohl so sein, daß Paul Ernst sich eine Art ideologischen Rauschs antrinkt, dadurch beweglicher, hemmungsloser, aufgeschlossener, temperamentvoller wird und uns mit diesem Zustand ein bißchen ansteckt. Nicht für lange. Wir werden wieder nüchtern, weil der Grundcharakter dieser Dramatik letzten Endes doch Nüchternheit ist. Hier geht es nicht um menschliche Blutmischungen, sondern um Geist in Versen, um soziologische Abstraktionen, um metaphysische Deutungen mit einer Bewußtheit, durch die der kluge Paul Ernst zu erreichen hofft, daß wir ihn mit seinem eigenem Maßstab messen. Das tun wir gern. Es wäre töricht, bei einem so unnaiven Dichter blühende Gelände der Poesie zu suchen. Nur, daß er freiwillig auf sie verzichtet, darf er uns nicht einreden wollen. Um die Theorie vom neuklassischen Drama auszuhecken, ist nötig, daß man keine Dramen schaffen kann, die nach hundert Jahren — nicht neuklassisch, sondern ein-

fach klassisch wären. Neuklassik ist kein Weg und kein Ziel, sondern eine Ausflucht. Der Fall liegt wirklich nicht so verwickelt, wie die schätzbaren Aristotelesse dieser Richtung mit undurchdringlichen Worten verkünden. Er liegt so simpel, wie Goethe ihn vor neunzig Jahren gesehen hat: „Man muß wohl annehmen, der gute Klopstock habe nicht lebendig vor Augen gehabt und sich nicht sinnlich ausgebildet, was er machte." Man gilt heute für altmodisch, wenn man Sinnlichkeit in der Kunst fordert. Es ist die einzige Forderung, die nie veralten wird, nie unerhoben bleiben sollte. Darum wird unsrer Bühne von Paul Ernst das Heil nicht kommen. In der Wahl zwischen ihm und Ernst Hardt wärs verwerflich, sich nicht für ihn zu entscheiden. Mehr ist zu Gunsten dieses Dramatikers kaum zu sagen. Er hat unablässig verlangt, daß die berliner Kritik seine Sendung feststelle. Seine Geistigkeit mag sensualistischen Gemütern, seine Bildung genügsamen Naturburschen, sein Wille zur Form zerfließenden Idyllikern, sein Ethos bequemen Amoralisten eine Zuchtrute sein. Das ist seine Sendung.

Da jeder Theaterdirektor, der diese Feststellung ermöglichte, unsres Dankes seit zehn Jahren sicher war, brauchte eigentlich keiner von ihnen Paul Ernst so ungeduldig werden zu lassen. Selbst beim Publikum war den übersichtlichen, sorgfältigen, gehaltvollen, bis zum Fanatismus stilfreudigen Arbeiten des poetischen Gelehrten ein Hochachtungserfolg vorausbestimmt. Wenn jetzt aber Herr Altman, weil alles gut gegangen ist, für seine Bühne, die sich bisher ziemlich unwählerisch versorgt hat, ein literarisches Programm gefunden zu haben glaubt, so ist vielleicht doch Vorsicht anzuraten. „Uns erlösen kann nur Blut." Unter Umständen ist das lasterhafteste Theater einer so tugendhaften Untheatralik vorzuziehen. Das zweite Mal wär' es wahrscheinlich schon langweilig — das erste Mal war es lehrreich. Das Kleine Theater hatte sich nicht wenig Mühe gegeben. Das wertvollste und schwierigste Werk seines ersten Winters fand die rundeste Darstellung auf einem anständigen Ni-

veau. Ein Mißton war allenfalls die bunte Kleidung und die wallende Haar- und Barttracht des Gottes Dionysos, für den aber sonst Herr Hartau vielleicht nicht die Schlankheit des Leibes und das Griechentum des Gesichts gehabt hätte. Zur Entschädigung sprach er wieder am besten. Herr Bildt schickte dem preußischen Helmer Ludwig Thomas einen antiken Helmer von korrektester Haltung hinterher; und aus demselben Schillertheater wie er kam an diesem Abend ein zweites großes Talent. Auf Fräulein Leonore Ehn paßte nichts von allem, was Ariadnen nachgesagt wird. Weder war sie „die Schwester jenes Ungeheuers", noch hatte sie „der Stimme Klang, aufrechten Nacken und den stolzen Schritt", woran man ihr Wesen erkennen sollte. Was aber wichtiger scheint: hier ist ein Mensch, der durch seine Mädchenhaftigkeit, durch seine leidenschaftliche Sentimentalität, durch die Beseeltheit seiner Blicke, die Wahrheit seiner Töne und die Lieblichkeit seiner Bewegungen ganz unabhängig von der Dichterfigur fühlende Herzen treffen muß. Nachträglich hört man, daß das Fräulein seit Jahren in Berlin spielt. Ab und zu geht ein berliner Regisseur oder Direktor auf Entdeckungsreisen in die Provinz. Dabei sind noch lange nicht alle Entdeckungen im Bezirk unsrer Ringbahn gemacht.

*

Zwei Tage später entdeckte man auch im Lessingtheater einen Schauspieler, den Barnowsky bisher offenbar unterschätzt hat. Überhaupt: es ist schwer. Ein Theater, das in Meisterwerken plätschert, darf ‚Das Märchen vom Wolf' verschmähen. Aber ein Theater, das seine Hoffnungen im Herbst auf ‚Zeitwende' und zu Ostern auf ‚Rösselsprung' setzt, hat kaum das Recht, dieses handliche Stück Kulissenware in den hoffnungslosen Sommer-Ausverkauf zu stoßen. Es hätte sogar die Pflicht, es mit allen dramaturgischen Mitteln zu appretieren. Es mußte sehen, daß diese Komödie, die einen der lustigsten und saubersten Anfangsakte und einen harmlos-freundlichen Schlußakt hat, ohne entscheidenden Eingriff

in den furchtbaren Mittelakt keine Lebensmöglichkeit hatte; und mußte diesen Eingriff vornehmen. Ein Ehemann ist im allgemeinen, besonders aber auf einen Jugendverehrer seiner Frau, der ihnen im Restaurant gegenübersitzt, brennend eifersüchtig. Ohne Grund; wenn auch nicht ohne den Witz des üppig begabten Literaten Franz Molnár, der sogar gestalten kann. Dieser erste Akt steht — und blitzt und flitzt doch nur so vorüber. Dann wird der Ungar faul. Man hat tatsächlich den Eindruck, daß er mit einiger Energie eine bessere Wendung fände als den Traum, den die Frau einen Akt durch träumt. Der Jugendverehrer erscheint ihr als Kriegsheld, als Staatsmann, als Künstler und als Lakai, wie er ihr in einem blödsinnigen Abschiedsbrief angekündigt hat. Schon, daß immer wieder einmal geträumt wird! Es ist obendrein ein plumper Traum, ein gradliniger und trotzdem verknäuelter Traum und, vor allem, ein unsagbar langwieriger und spaßloser Traum. Hier kams darauf an, durch wütende Striche das Brio des ersten Akts zu erzielen, aus Dreiviertelstunden eine Viertelstunde zu machen. Damit wäre für keinen Rationalisten der Übelstand beseitigt worden, daß durch einen Traum der Frau — der Mann von seiner Eifersucht geheilt wird. Aber auf Rationalisten braucht nicht einmal ein kleiner Dichter wie Molnár Rücksicht zu nehmen. Er gibt ein ‚Spiel', ein Spiel für Erwachsene, das als bloßes Spiel kenntlich bleibt. Seine Eheleute mitsamt dem Dritten sind Typen im Sinne von Marionetten. Wir sind nicht neugierig, was ihnen, mit ihnen geschehen wird. Wir sind lediglich gespannt auf die Sprünge, die Balancen, die Voltigen, mit denen sich der Esprit des Autors aus der prekären Lage herausdrehen wird. Er dreht sich heraus. Logik und Konsequenz wird garnicht vorgetäuscht. Im Schlußakt, wo der täppisch leibhaftige Dritte seine Angebetete gründlich enttäuscht, sieht er ganz anders aus als im Anfangsakt — nicht: weil eine Wandlung mit ihm vorgegangen ist, sondern: weil Molnár in der Wüste des Mittelakts seinen eigenen Anfang vergessen hat. Seien wir ebenso unpedantisch wie er. Vergessen wir

ihm das Mittelstück, das zu retten gewesen wäre, und gratulieren wir uns und ihm und Barnowsky zu dem Schauspieler Landa, von dem ein Othello des Alltags so viel Menschlichkeit erhielt, daß er (und die Frau) Einem für Augenblicke leid tat, aber immer wieder zugleich eine so kribblige Komik, daß man sich selbst wie von Ameisen bekrochen fühlte.

*

Das berühmteste von den drei Stücken der Woche hat mich am mindesten bestrickt. Holberg ist vermutlich größer als Paul Ernst und ‚Jeppe vom Berge' ein rechtschaffener Brocken Weltliteratur, in die Molnár kaum kommen wird. Aber heut ist heut. Dies bewährte dänische Lustspiel stammt aus einer Epoche, die mehr Zeit und ein robusteres soziales Gewissen hatte als unsre Gegenwart. Weder reichen Jeppes Schicksale für unsern Theaterabend, noch erträgt man die primitive Roheit der Adelspartei, die überdies am Schluß aus ihrem Ulk eine schiefe Moral ableitet. Hauptmann hat gewußt, warum er seinem Jeppe den sanften Schluck an die Seite gegeben und bei Hofe ein bißchen Liebe gestiftet hat. Bei Holberg steht gegen eine vernachlässigte, flüchtig skizzierte Aristokratie in ungeheurer Breite ein einziger bäurischer Trinker, dessen Bauch und dessen Nase die Kosten der Unterhaltung selbst dann nicht stundenlang tragen können, wenn man sich darauf einläßt, mit ihm den Motiven seiner Trunksucht nachzugehen und ihm einzuräumen, daß es vor der Keile und der ehebrecherischen Niedertracht eines zänkischen Weibes schließlich eine Zuflucht in der sinnlosen Betäubung geben muß. Als ich vor drei Jahren in Lauchstedt den ‚Erasmus Montanus' sah, begriff ich nicht recht, warum Schiller von Holberg gesagt hat, daß er den Leser in einen Sumpf führe. Aber es schien mir auch unlohnend, um der paar Lichtblicke, um einiger zarter Menschlichkeiten und einigen drastischen Humores willen eine solche alte Schwarte aus der Vergessenheit zu holen. Jetzt hat sich der Verdacht befestigt, daß es mit einer Holberg-Renaissance

nicht viel werden wird. Für einen theaterhistorischen Anschauungsunterricht soll uns der verschollene Holberg so willkommen sein wie für einen literaturaesthetischen Anschauungsunterricht der zeitgenössische Paul Ernst. Aber so wenig wie von diesem wird von jenem die lebendige Bühne einen nennenswerten Nutzen haben, wenn nicht einmal ein Kerl wie Jacob Tiedtke verhindern konnte, daß man streckenweise gähnte. Es war — in einer nicht ganz stilreinen, aber ausreichend vergnüglichen Aufführung — die stärkste und zugleich feinste Leistung dieses Menschendarstellers von schlagender Komik, der fast ohne Übergang aus der letzten in die erste Reihe gerückt ist. Strotzend im Saft stand, torkelte, lag, trank, schrie, schnarchte, zitterte, wimmerte, kommandierte und philosophierte dieser Wanst mit dem Strohdach, den Schweinsäuglein und den fettig-roten Bäcklein, vergaß keine Schattierung und behielt Recht gegen das Gesindel, vor dem unser Anteil ihn in Schutz nahm.

ZWEITER ABSCHIED VON RITTNER

Jetzt geht er zum zweiten Mal nach Weißbach bei Jauernig in Oesterreich-Schlesien. Rund sieben Jahre ist es her, daß er zum ersten Male Abschied nahm. Wer damals wettete, daß dieser Rittner es ohne Florian Geyers Panzerhemd und Fuhrmann Henschels Peitsche nicht aushalten würde — und es wettete mancher —: der verlor. Wir andern wußten, daß wir von dem Schauspieler Rittner nur noch im Märchenstil würden reden können. Es war einmal — beschlossen wir, in alle Zukunft zu sagen — es war einmal ein Schauspieler, der gar kein Schauspieler war. Von dieser Gattung soll, der Theatergeschichte zufolge, in gewissen langen, Jahrzehnte langen Zwischenräumen fast jedes europäische Land einen oder zwei Vertreter hervorgebracht haben. Rittner wäre also der vorläufig letzte Zweig eines alten Stammes gewesen. Ich glaube das nicht. Die Theatergeschichte ist, dank ihrem vergänglichen Material, die trügerischste Wissenschaft. Wenn

man die Mimen, denen sie Rittner beiordnet, heute sehen könnte, so würde sich wahrscheinlich keine andre als eine oberflächliche Verwandschaft der historischen Mission ergeben. Sie haben alle einmal, wie er, durch Absichtslosigkeit und Selbstentäußerung gegen Überlebtheit und Effekthascherei revoltiert. Das ist die ganze Übereinstimmung. Der Unterschied ist denn doch beträchtlicher. Es ist der Unterschied zwischen einer programmatischen und einer selbstverständlichen Naturwahrheit, zwischen einem ephemeren und einem lebenslänglichen Naturalismus, der keine Richtung ist, sondern der notwendige Ausdruck einer reinen Menschlichkeit. Jener programmatische Naturalismus kann und wird immer wieder zur Konvention erstarren, gegen die eine folgende Generation von neuem ankämpfen muß. Was unsre Väter als modernste Schauspielkunst verblüffte, mutet uns schon seit geraumer Zeit wie lebensfremdeste Chargierung an. Rittners Kunst war von unvergleichlich dauerhafterm Schlag. Ihre Echtheit war keinem Einfluß zugänglich und keinem Wandel unterworfen. Selbst die große Natur Bernhard Baumeisters ist irgendwie von der Tradition des Burgtheaters gemodelt worden und hat als Gegengabe diese Tradition gefärbt und aufgefrischt, wird also weiterleben. In dem jüngern, kulturärmern, traditionslosen Berlin konnte Rudolf Rittner vom einunddreißigsten Oktober 1891 bis zum vierten Mai 1907 ein Eigener und ein Einziger bleiben. Er hinterließ keine Erben, wie er keine Ahnen gehabt hatte. Als er anfing, brauchte er nichts zu verlernen, und als er abtrat, hatte er nichts zugelernt.

Darum, weil dieser Schauspieler gar kein Schauspieler war, kann man in der abstrakten Terminologie der Fachkritik eigentlich nur sagen, was er nicht war, was er nicht konnte, und was er absichtlich unterließ. Er war keiner von den Tausendkünstlern, die passioniert und mühelos in die fremdesten Häute schlüpfen. Er verschmähte die Witze und Bravouren, die Ränke und Kniffe des Metiers. Sein Organismus hatte nicht die federnde Beweglichkeit, um durch listige

Steigerungen und vorbereitete Wirkungen zu überrumpeln. Sein Geist war mißtrauisch gegen die Wahrheit einer Empfindung, die Wert darauf legt, sich prunkvoll zu äußern. Dieses Mißtrauen, das nicht minder treffend als Schamhaftigkeit der Seele zu bezeichnen ist, kehrte sich freilich ebenso entschieden gegen das begründetste Pathos und suchte, es zu dämpfen. Für Schiller taugte das schlecht, und selbst ein Schnitzlerscher Vers, der in erheblich geringerm Maße auf Wurf und Wucht und Glanz der Sprache gestellt ist, kam in diesem Munde zu kurz, weil auch in der ruhigen Rede zwar nicht Aufbau und Gliederung, wohl aber Rhythmus und Melodie vernachlässigt wurden. Den Eindruck der Gezwungenheit verstärkte in solchen Fällen das Kostüm, das kaum jemals wie das natürliche Gewand, sondern meistens wie eine Verkleidung aussah. Rittner durfte sich nicht verkleiden, nicht verstellen müssen. Er stieß unwillkürlich alles ab, was ihm gegen die eigene Natur ging. Wo er, um eine Rolle, eine Situation zu treffen, nichts weiter nötig gehabt hätte als eine Übertreibung der eigenen Natur, eine Verkünstelung des eigenen Tons, da ließ er Situation und Rolle fallen und blieb er selbst. Er hat immer nur sich selbst gespielt. Bei ihm war es, wie bei keinem zweiten Schauspieler, ein ganz gleichartiger und gleichwertiger Genuß, ob man ihn auf der Bühne oder außerhalb der Bühne sah.

Denn er wirkte nicht durch das, was er tat, sondern durch das, was er war. Und er war so viel, daß er uns durch sein bloßes Da-Sein sechzehn Jahre fesseln und bezaubern konnte und wahrhaftig nicht zu befürchten hatte, uns in den nächsten sechzehn Jahren zu verlieren. Sein Wesen war so glücklich gemischt, daß es uns Sehnsucht und Erfüllung zugleich bedeutete. Für dieses Doppelwesen war die Stimme, die einen hohen Tenor und einen tiefen Bariton wie Trompete und Orgel, wie Klarinette und Cello vereinigte, der entsprechendste Ausdruck. Sie war satt und voll und fest und doch nie ohne feinste Vibration. Sie war der ganze Rittner: zwischen Muskelmännern und Nervenbündeln ein Mann mit Nerven. Einer,

der nicht nur das Heimweh der Verzärtelung und Verfeinerung nach der verloren gegangenen Kraft und Schwere verkörperte, sondern bereits die kraftvolle Feinheit selbst. Oder doch wohl richtiger: die verfeinerte Kraft. Zuerst nämlich war der Bauer Rittner dagewesen, Rudolfs Großvater oder noch sein Vater. Breitsohlig auf seinem Boden, urwüchsig, unbeleckt, gestrafft und strotzend von eingeborenem Mark und Saft. Das wäre für uns ein Anblick gewesen wie ein Acker, ein Baum, eine Landschaft, köstlich wie ein Naturbild, ein Naturereignis und endlich wie sie. Um uns ein dauerndes, ein unerschöpfliches Besitztum zu werden, mußte ein Rittner von des Gedankens Blässe angekränkelt und doch gesund erhalten, zerrissen und doch ganz erhalten werden. Es entsprang dieser reiche Mensch: seltsam, fugendicht und einmalig zusammengesetzt aus Naivität und Intellektualität, aus Nervosität und Derbheit, aus Germanentum und Slawentum, aus Dichter und Bauer, aus Musiker und Gaukler, von dessen Gauklertum wir nicht eher erfuhren, als bis er es unerträglich fand und kurz entschlossen von sich warf. Bis dahin war uns vor seiner Kunst nie ein Gedanke an Komödianterei gekommen. Dies Theaterspiel war eine gelassene, noch bei Temperamentsentladungen gelassene Entfaltung von männlicher Kraft, die nicht grob, von männlicher Schönheit, die nicht dumm geblieben war. Wenn sich in der tiefsten Not einer Dramengestalt aus Rittners Brust und Kehle Töne würgten, die wie urtümlich, wie vorzeitlich klangen, dann war doch ein Nebenton aus unsrer Zeit dabei, der uns am schmerzlichsten ergriff. Und wenn es schien, als ob diese erdverhaftete Kunst doch gar zu sehr der Phantasie entbehre, dann war vielleicht der Betrachter noch phantasieärmer, der Phantastik in Flitterglanz und Himmelshöhen suchte und sie in Rübezahls Bezirk, bei Waldschrat, Jau und Huhn, hätte finden können.

Als der meisterliche Schöpfer dieser real-phantastischen Figuren, die, wie zahllose andre, aus dem Grund der eigenen Natur geholt waren, zum ersten Male von uns ging, zählte

er achtunddreißig Jahre. Das war ein Unikum in der Theatergeschichte, wie der ganze Rittner ein Unikum gewesen war. Vorwurfsvoll und traurig umschwebten ihn — wie Peer Gynt seine ungetanen Taten — die Schatten der Dichtergebilde, die auf sein Fleisch und sein Blut, seine Nerven und seinen Kopf gewartet hatten, um wieder einmal lebendig zu werden: Götz von Berlichingen und der Erbförster Ulrich und der Richter von Zalamea und wer nicht noch. Man fühlte sich versucht, die Schuldfrage aufzuwerfen: zu untersuchen, wer uns um diese Erlebnisse und welche nicht noch gebracht. Vermutlich hatte mancherlei zusammengewirkt. Der Niedergang der Sache, der mit Rittner hochgekommen war, konnte nicht spurlos an ihm vorübergegangen sein. Alle die Konzessionen, die erst schweren, dann immer leichtern Herzens und immer häufiger gemacht wurden, mußten einen Mann persönlich treffen, der im treuen Dienst dieser Sache nicht gewankt und nicht gewichen war. Deshalb war es vielleicht die einzige Möglichkeit, Rittnern wieder nach Berlin zurückzuholen, wenn man die Parole ausgab: daß man Brahms Erbe im ursprünglichen Sinne des Erblassers verwalten, daß man sich einer Sache verschwören, daß man eine Kunst üben wolle, die den Rittner brauchte — wie er sie. Denn ein Mannskerl in den besten Jahren sitzt nicht fünf lange, harte, dunkle Winter am Fuß des böhmisch-mährischen Gesenkes, ohne daß seine Kräfte schwellen und sich von Tag zu Tag inbrünstiger nach Betätigung sehnen. Der Ruf zur Teilnahme an der Gründung eines Deutschen Künstlertheaters erreichte einen Rittner, der zwar gelobt hatte, keine Rolle mehr auf der Bühne, aber nicht: am Theater zu geben, und der ohne Zweifel das Zeug zum Dramaturgen, zum Regisseur, zum Mitdirektor hatte.

*

Jetzt kehrt er zum zweiten Mal, und sicherlich für immer, in sein Altvatergebirge zurück. Wir haben nicht die Summe von sechzehn Jahren, sondern von kaum einem Jahr zu ziehen,

und diese Summe ist gleich Null. Noch schlimmer: sie ist für das ganze Unternehmen gleich minus zehn oder dreißig, oder wieviel man will. Das Theater der Sozietät hat nur ein Debet-Konto. Rittner ist weg, Hauptmann ist weg, Sauer ist weg, Reicher ist weg; ob Wegener in der Nürnberger Straße auftreten darf, wird das Gericht verfügen; aber die Lehmann will lieber fünf Jahre lang garnicht als dort, die Höflich lieber niemals wieder als dort spielen; und die kleinern Verluste gehen ins Dutzend. Hätte nicht Rittner . . .? Rittner hätte vielleicht, wenn er allein gewesen wäre; wenn er die Macht gehabt hätte, Hauptmann dem Theater zu erhalten; wenn er das Recht gehabt hätte, für sein eigenes unverkennbares Regietalent die dramatischen Objekte selbständig auszuwählen; wenn er nicht bloß eine einzige von den sieben Stimmen gehabt hätte, die über die Annahme von Dramen, über die Engagements, über die Verteilung der Rollen und über alle übrigen wichtigen Fragen des Theaterbetriebs zu entscheiden hatten. Es geht eben nicht. Schauspieler bleiben ewig unmündig und brauchen einen Erzieher, einen Führer, eine Faust. Sowie sie sich überlassen werden, sowie man sie mitreden und gar mitstimmen läßt, sowie sie nicht bei Gefahr des Kontraktbruchs zum unbedingten Gehorsam gezwungen sind, entsteht das Zerrbild eines Theaters: die erste Saison dieser Sozietät, die ihre ersten beiden hoffnungsvollen Abende — ach, wie bald! — durch die vielen hoffnungslosen Abende verwirkte. Es war unvermeidlich, daß Rittner die Leistungen dieser Sozietät mit ihren Absichten verglich; und da mochte er allerdings an Gegenwart und Zukunft gleichermaßen verzweifeln und als Einer, der satzungsgemäß immer überschrien werden konnte und vor der Öffentlichkeit doch ein Teil der Verantwortung trug, sich in dem Getriebe eines Tages ungemein überflüssig finden. Und mit derselben Notwendigkeit, womit es den Bauernsproß als Jüngling zur Bühne und als Mann von der Bühne getrieben hatte — „der Mutter Erde ausgesetztes Kind, das heimverlangt" — mußte es ihn zum zweiten Male heimverlangen, als er erkannte,

daß er aus dem Regen eines senilen Despotismus, den er anno 1907 nicht mehr ertragen hatte, in die Traufe völliger Anarchie geraten war. Wie sagen ihm traurig Lebewohl.

DER WEDEKIND-ZYKLUS

Er ist unerfreulicher als vor zwei Jahren. Laut und grell, wie die Plakatkünste auch des starken, des schöpferischen Wedekind doch wohl sind, gehören sie ins große Deutsche Theater, nicht in den Saal der Kammerspiele. Hier sitzt man ihnen zu nah. Man sieht grobe Linien und dicke Kleckse, die in der Entfernung ihre Peinlichkeit verloren hatten. Es ist nicht das allein. Diese Stücke brauchen einfach das Echo der Galerie, die der kritische Landsturm ohne Waffe für Wedekind einfängt, seitdem die Vorpostenkämpfer sich zurückgezogen haben. Ein gesetzmäßiger Vorgang, den nach Schopenhauer am anschaulichsten der Volksfeind Ibsen beschrieben hat. Aber um es mit andern als ihren Worten zu sagen: Wer zu der Zeit, wo wir Wedekind bemerkten, beschirmten und zu erklären trachteten, Lehrling in Knöpfen, Heringen oder Feldbahnen war, als frischgebackener Commis die Branche wechselte, aus einem schlichten Analphabetentum dazu fortschritt, Dramen wenigstens falsch lesen zu können, und sich so in Siebenmillimeterstiefeln zu immer krummeren literarischen Hügelchen und Bergen emportastete, emporschwindelte — der wird in dem Augenblick, wo es mit Wedekind zu Ende ist, grade so weit sein, ihn als lebendige Großmacht der europäischen Kultur zu empfinden und zu protegieren. Dieser Mentorschaft ist die berlinische Gesellschaft nicht ganz unwert. Sie stürzt sich mit ungesund gesteigerten Erwartungen in den Zyklus. Die Luft ist schwül von der Begier nach außerordentlichen Reizen. Es riecht ringsum nach Sensation. Hauptnummer des Programms: an jedem zweiten Abend wilder Wettlauf zwischen der Selbstentblößungssucht des Dichters und der Auffassungsgabe seiner wachsenden und verpöbelnden Gemeinde — ein Wett-

lauf, in dem die Gemeinde es nicht schwer hat, Sieger zu bleiben. Der gealterte Wedekind macht, weiß Gott, kein Hehl aus seinem Leben, aus seiner Ehe, aus seinen Kunst-, Finanz- und Glaubensnöten. Er breitet alles denkbar offen vor uns hin. Warum tut er nicht den letzten Schritt und nennt Veit Kunz, Max Bouterwek, Karl Hetman und Basilius Valentinus, wie sie sämtlich heißen: Wedekind? Vielleicht bringt er der guten Überlieferung der Poeten: ihre Erlebnisse zu objektivieren und zu symbolisieren, dies einzige Opfer nur deshalb, weil er ja jeden Abend in eigener Person auf die Bühne tritt und es dadurch wieder zurücknimmt.

*

Aber auch dieser Zauber hat sich verflüchtigt, hat sich in Quälerei verwandelt. Man erträgt kaum noch, eine zermarterte, nächtige, vorwärtsgepeitschte Existenz, deren Tragik erschütternder geworden ist als ihre Tragödik, mit ungeheurer Ehrlichkeit die schwärenden Striemen herzeigen zu sehen. Solange Wedekinds reine Absicht mißdeutet und seine Potenz unterschätzt wurde, tat er recht, sich vor sein Werk zu stellen. Heute, wo durch den anrüchigsten seiner Stoffe seine moralisierende Tendenz nicht mehr durchschimmert, sondern förmlich durchtrieft; wo allen deutlich ist, daß seine Werke wie geschaffen sind, von Sünden zu entwöhnen, nicht dazu anzureizen; wo aus der Dichtung Bußpredigt, aus der Anschauung Begriffsspalterei, aus abgrundtiefem Schmerz ein flaches, nämlich flach gestaltetes Entsetzen geworden ist: heute käme es nicht so sehr darauf an, daß die zuständigste Persönlichkeit ihre Theorien teils zuverlässig darlegte, teils fanatisch einbläute, als daß ein naiver Komödiant sie durch und durch mit Blut erfüllte. Wedekind, bei dem es keine Phrase ist, daß er bis zur Selbstvergessenheit in der Sache aufgeht, braucht nicht gespürt zu haben, wie oft und gern man von ihm weg auf seinen Partner Werner Krauß blickte. Aber für Reinhardt sollte das eine Mahnung sein, einmal einen Wedekind-Zyklus ohne den Dichter als Schauspieler

durchzuführen. Schon, daß der sich bei jedem dritten Satz verspricht, ist unausstehlich geworden. Diese verzweifelte Balgerei mit den Worten mag schuld sein, daß er, zum Beispiel, die Merkzeichen des Verlegers Sterner nach dem ersten Akt unbekümmert fallen läßt. Nur, wo er als Hetman schweigend und starrend der Gottheit zermalmende Hand über sich fühlt, packt uns der Schauder von früher. Herr Krauß dagegen erwies sich in fünf grundverschiedenen Figuren als die reichste Hoffnung des berliner Nachwuchses. Wie er als schmutzig verwitternder Laurus Bein mit eines Barts und eines Basses Urgewalt den Kneipendunst zerteilte; wie er als blonder Bouterwek zu der lumpenhaften und der wurschtigen Bagage das Gegenbild einer leidenden Menschlichkeit aquarellierte; wie er als schuftiger Verleger Launhart im violetten Samtanzug frech, kalt und quecksilbrig durch alle Wechselfälle seines leeren Daseins flitzte; wie er als launiger, tanzwütiger und durstiger Mönch Porphyrion im eigenen Fett ersoff; wie er als siebzigjähriger Professor Dühring auf jeden Rühreffekt eines geschlagenen Greises verzichtete und mit dem sachlichen Ernst der Blüteperiode Frank Wedekinds einen zudringlichen Grobian herauspolterte: das erinnerte in seiner Farbigkeit und Feinheit, in der Sauberkeit und dem Nachdruck seiner Umrisse an Bassermanns Jugend. Ein weicheres Naturell, aber ein ebenso harter Charakteristiker. Hätte Bassermann selbst fast alle Rollen Wedekinds gespielt, wäre auch sonst durchweg die erste ‚Garnitur' der Darsteller und Dekorationen in Anspruch genommen, Tilly Wedekind auf Leona Sterner und Helene Marowa beschränkt und Reinhardt von Dichters weitsichtiger Entsagung mit der Regie betraut worden: dann hätte man nicht zwischen je zwei Theaterabenden je einen Akt der ‚Büchse der Pandora' zu lesen brauchen, um über dem neuen Wedekind nicht ungerecht gegen den ganzen Wedekind zu werden.

*

‚Die Büchse der Pandora' ist darum so lehrreich für Wedekinds Wesen und Weg, weil sie zwischen seiner ersten Periode, der Künstlerschaft, und seiner dritten Periode, der Impotenz, auf eine monumentale Art in der Mitte steht. Da gibt es noch die gelassene Gestaltung eines Infernos, wie in ‚Frühlingserwachen', Wedekinds unsterblichem Teil, und schon den verbissenen Hang zur besserungssüchtigen Kritik sozialer Schäden, der später aus schwarzen Pandämonien lederne Proklamationen macht. Alwa Schön spricht aus, daß ihm vor Lulu nur die Wahl bleibe, sie artistisch zu formen oder zu lieben. Er versucht beides und muß es büßen. Wedekind ist in einer noch verzwicktern Lage. Er blickt auf Lulu teils mit der blutschänderischen Zärtlichkeit des Erzeugers, teils mit dem Horror des Bürgers, teils mit der unbeweglichen Überlegenheit des Plastikers. Davon hat die Tragödie ihr Farbenspiel und ihre Klangfülle. Aber wahrscheinlich hat sie davon auch ihr Manko. Ihre Vielfältigkeit, ihr stumpfer Flackerglanz, ihre phantastische und doch abgezirkelte Wildheit ist mit der Ganzheit der Wirkung erkauft. Es fehlt einfach an Borniertheit im wörtlichen Sinne. Um so viel uninteressanter und primitiver der ‚Erdgeist', um so viel siegreicher sein Geschmetter. Der ‚Stoff' kommt hinzu. Die simple Tatsächlichkeit der dramatischen Vorgänge ist eben nicht immer belanglos. Dort steigt Lulu pompös zur Höhe; hier sinkt sie erbärmlich hinab. Dort leuchten Schicksalssterne hinreißend hell; hier erlöschen sie zischend in Dunst und Dämpfen. Aber es zischt zum Glück noch; es knistert nur selten wie Papier. Der erste, der deutsche Akt hat die gepreßte Luft des verdunkelten Zimmers, in dem die Geschwitz, Alwa und Rodrigo die Gefangenschaft der Mörderin Lulu entweder aus Liebe oder aus Geldgier betrauern. Es ist eine ergreifende Weise, wie ein Mann einer Frau über den Mord seines Vaters, über Schande und Treulosigkeit hinweg auf ewige Zeiten verbunden bleibt, wie dies seine Liebe nicht mindern kann, sondern sie bis zu herzverzehrender Qual steigert. Aus dem Austausch von Gefängnis-

eindrücken und Schriftstellerbekenntnissen bricht eine Lyrik hervor, deren Besonderheit der Zusammenklang von Alwas Seelenhaftigkeit und Lulus Seelenlosigkeit ist. Selbst aus dem Gefängnis bestrahlt ihr verdammungs- und anbetungswürdiger Zauber die drei Getreuen, die in ihrer Weltverschiedenheit gar nichts anders als an einander vorbei greifen können. Ihre Scheindialoge bezeugen viel stechender und brennender die Einsamkeit, die Ausgeliefertheit, die Armseligkeit aller Kreatur als der Monolog, in dem die Geschwitz vor ihrem Tode davon redet.

*

Heute wird fast nur noch geredet; und von Jahr zu Jahr zusammenhangloser, anspruchsvoller, unsinniger geredet. Ob auf dem Titelblatt ‚Franziska' oder ‚Simson' oder der ‚Stein der Weisen' steht: es ist ein billiger Ausverkauf von schlechten Formulierungen derselben Lebensargumente, Kunsttheorien, Menschenauffassungen und Sittlichkeitsanschauungen, für die Wedekind einstmals knappe, klare, blendende und trotzdem überzeugende Formulierungen gefunden hat oder überhaupt nicht zu finden brauchte, weil aus den Schöpfungen selber tönte, was ihn bedrückte. Es ist eine Häufung von forcierten, kahlen, mühsamen allegorischen Situationen. Es sind Spottgeburten, die davon profitieren, daß die Mehrheit Wedekinds Ohnmacht, seine Schmerzen fühlbar zu äußern, für geheimnisvolle Absicht, sein geschwollenes Abracadabra für wunderbaren Tiefsinn nimmt. Es ist ein Krampf, ein Flagellantentum, ein Exhibitionismus, dessen sich der Betrachter zu Tode schämt. Denn die Schamlosigkeit eines Künstlers wird einzig durch seine Künstlerschaft aus der Sphäre der bürgerlichen Anstößigkeit herausgehoben. Vor dem Künstler, der seine allgemeine Gequältheit in unartikulierten Schreien entlädt, verhüllt man das Haupt, wie vor einem Privatmann, der auf offenem Markt sein Liebesunglück, seine Geldnot, seinen Mangel an Beförderung, seine Familiensorgen, seine Verdauungsstörungen gen Himmel ächzte. Aus tragischen Werken, die uns allen ein bißchen den Atem ver-

schlugen, die uns aus einem kalten Grauen vor der Übermacht blinder Naturkräfte in ein heißes Mitgefühl mit den Opfern der kyprischen und der lesbischen Aphrodite warfen und uns auch da, wo der Dichter mit zynisch verzerrendem Witz sein Thema umspielen wollte, die Gebrechlichkeit menschlicher Organismen stärker zum Bewußtsein brachten als ihre Komik — aus so tragischen Werken sind die Werke, nicht einmal: sind die Ansichten aus der Werkstatt eines tragischen Menschen geworden, der das erloschene Licht des göttlichen Funkens durch einen pseudo-mystischen Nebelflor ersetzen zu können hofft. Der ohne Begnadung dunkel, verworren, verstopft, zäh, öde und frostig bleiben muß. Der mit seinen kraftlos gewordenen Händen nicht mehr aus dem Marmor blanke Gebilde meißelt, sondern uns den unbehauenen Block vor die Füße schmeißt, sich weinend die Haare rauft und von mir verlangt, daß ich pedantisch auseinandersetze, wie es zu machen gewesen wäre.

*

Ich weiß höchstens, wie es gewesen ist. Charaktervoll, balladesk, schauerlich und skurril. Im zweiten, im pariser Akt der ‚Büchse der Pandora' schwelt ein kräftiger und kräftig parfümierter Hauch von Zersetzung und Fäulnis. Mädchenhändler und Polizeispione in Personalunion, käufliche Frauen und käufliche Journalisten, Kupplerinnen und ihre Kunden, Kinderliebhaber, ihre Beute, andre sexuelle Zwischenstufen und ein Bankier, der das ganze Gesindel betrügt: das wirbelt nicht wie ein Teufelsspuk, sondern schlurft so gemächlich vorbei, daß die kleinsten Abscheulichkeitsmerkmale abstoßend sichtbar werden. Vor der Gefahr, in die Plumpheit der Naturalisten zu fallen, schützt Wedekind seine Sprache. Das ‚sprüht' ja doch alles von Geist, könnte man sagen, wenn dieser Geist nicht so ätzend bitter, nicht so bösartig aggressiv wäre. Er trifft umso tiefer, als Wedekind nicht die Miene verzieht. Noch zeigt sich keine Sentimentalität; nicht einmal, wenn dieser Hexensabbat den

Gipfel erreicht: wenn die Geschwitz gezwungen werden soll, zum ersten Mal einen Mann zu ertragen; wenn sie sich — Lulu, ihrem angebeteten Engel, zuliebe — zwingen läßt; wenn sie einem Märtyrer gleicht, der unter unzähligen Schmerzen, aber unsäglich beglückt, das Blut seiner Wunden an sich herunterrieseln fühlt. Und dann — dann folgt die letzte Station, der Absturz, die Höllenfahrt. London. Dachkammer. Abend. Schlamm und Verwesung. Schwaden von Not und Verbrechen erfüllen den finstern Raum. Aus Astarten, um die ein Duft von sinnverwirrender Schönheit war, ist eine zähneklappernde Vulgivaga geworden. Hier wagt Wedekind alles. Er setzt auf Handgreiflichkeiten, die für sich selbst am besten sprächen, philosophische Maximen und resignierte Tröstungen. Er jagt das Gekreisch der Burleske und das Gejammer um ein verlorenes Leben hinter einander her. Er bemitleidet seine Geschöpfe und läßt sie sich selber in einem Atem bemitleiden, bespeien und verlachen. Zur ekelhaften Fratze vergrinst, peitscht der eine Urtrieb den andern auf, ihm zu dienen. Die Schleusen öffnen sich, und hervor bricht qualmend, gurgelnd, tosend und stinkend eine Flut, die verwüsten und befruchten wird. Es ist wie das jüngste Gericht: ein Sinnbild zugleich des barbarisch, aber auch idyllisch fessellosen Anfangs und der Entfesselung, aber auch der Versöhnung des letzten Endes. Lulu war Mensch, wurde durch Menschen zum Tier, wird, da sie Jack auf den ersten Blick liebt, noch einmal zum Menschen und wird von ihm wie ein Tier zerfleischt. Aber bis zur Todesstunde ist ihr die Geschwitz nah, von der sie am reinsten und am unreinsten geliebt worden ist. „Bleibe dir nah" — das ist vor der Höllenfahrt dieser Geschwitz ihr letzter Seufzer, der auch in Goethes Faust-Himmel gesungen werden könnte. Ist Lulu gerichtet? Sie ist gerettet.

*

Das war einmal. Was ist geschehen? Immer und immer mehr hat sich in Wedekinds Gehirn jener „hohle Fleck"

ausgebreitet, von dem Goethe gewußt hat: „. . . . eine Stelle, wo sich kein Gegenstand abspiegelt, wie denn auch im Auge ein Fleckchen ist, das nicht sieht. Wird der Mensch auf diese Stelle besonders aufmerksam, so ahnt er Dinge aus einer andern Welt, die aber eigentlich Undinge sind und weder Gestalt noch Begrenzung haben, sondern als leere Nacht-räumlichkeit ängstigen und den, der sich nicht losreißt, mehr als gespensterhaft verfolgen." Dieser hohle Fleck in Wedekinds Gehirn hat schon früher über manche Geschöpfe seiner Einbildungskraft dichte Verfinsterungen gezogen. Verfinsterungen, die seine Gestalten häufig zu Schemen machten, die sie in trübe Wolkenphantome verwandelten. Verfinsterungen, die den Sinn vieler Worte undurchdringlich verhüllten, und die verschuldeten, daß die Begriffe, wie bei Hegel, nur sich selbst, nicht uns bewegten. Dieser hohle Fleck ist heute riesengroß, hoffnungslos. Vielleicht hätte man noch zu hoffen, wenn es die siebenfach verschachtelten Sätze religiöser, soziologischer, sexualethischer Diskussionen wären, die unverständlich bleiben; dann dürfte man nämlich denken, daß Wedekind neuerdings mehr zu sagen hat, als er vorläufig sagen kann. Aber es sind grade in den dramatisch erregten Szenen kurze und scharfe Repliken, deren Zweck und Inhalt unergründlich ist; und der Verdacht befestigt sich, daß Wedekind mehr sagen will, als er zu sagen hat. Ehedem erinnerte eine Komödie von Wedekind absichtlich an Heines ‚Symbolik des Unsinns', wo eine arabische Nummer Drei der Natur in den schaffenden Bauch sieht, in all dem Spektakel ihre Jungfernschaft behält und sich einen guten Kaffee und ein Schlückchen Rum von keiner Skepsis rauben läßt. Jetzt erinnern seine Tragödien unabsichtlich daran. Der letzte Abend des Zyklus war in dieser und jeder Hinsicht schmerzhaft aufschlußreich. Noch vor sieben Jahren bannte Wedekinds Kammersänger unwiderstehlich. Das war ein Gott der Kunst und ein königlicher Verschwender von Schönheit, der ein atemloses Leben der Erniedrigung führt, sich seines Schicksals tief bewußt ist, es in leuchtende Worte

zu fassen weiß und mit der Entsagung der Weisheit trägt. Diesmal wälzte sich erst ein anmaßlich dicker Wulst und Schwulst über die Bühne, der zum hundertsten Mal in Wedekinds Tage und Taten einweihte und sich eine ‚Geisterbeschwörung' nannte, weil über Dichters wichtigste Requisiten, Laute, Armbrust und Peitsche, nekromantische Sprüchel ohne Bedeutung aufgesagt wurden. Dann aber erschien der neue Kammersänger: ein abgerissener Knauser mit Schönheit, der arriviert ist, keine Freude dran hat, sich stachelt, hetzt und zerfleischt und den Gram über seine Unzulänglichkeit, die Wut über unsre Einsicht in diese Unzulänglichkeit herausstottert, herausquängelt, herausbellt. Ein narbenbesäter Ritter des verstörten Geistes, der auf der spindeldürrsten aller Rosinanten hockt und mit erstickter Stimme und tränenden Augen seine eigenen Jugendverse ‚an das Leben' immer wieder und wieder vor sich hin murmelt: „Der Hut war schwarz und breit gerändert, Im Herbst von dunklem Grün umlaubt. Wie hat der Winter ihn verändert! Jetzt deckt er schmutzig, schlapp, entbändert Mein müdes, frühgebeugtes Haupt."

REGISTER

Mannheimer Tagblatt. Jacobsohn hofft, daß seine in jedem Winter erscheinende Kritiksammlung theaterhistorischen Wert bekommt. Seine Hoffnung wird in Erfüllung gehen.

Neues Tagblatt für Stuttgart. Für Jacobsohn ist das Theater eine Leidenschaft und die Theaterkritik eine Sache höchsten Könnens und auch höchster Verantwortung. Man braucht über seine Kritiken nicht mehr viele Worte zu machen, ihre Bedeutung ist längst anerkannt, und wer jetzt noch einmal liest, was Jacobsohn über Reinhardt und Brahm, über Bassermann und Girardi, über Shaw und Wedekind, über Hebbel und Tolstoi zu sagen weiß, der wird mit Freude die von ihm angekündigte jährliche Kritikensammlung erwarten.

Wiesbadener Zeitung. Potenzierteste kritische Kunst.

Königsberger Allgemeine Zeitung. Jacobsohn schreibt einen präzisen, scharf-klaren, biegsamen, dabei sinnlich-anschaulichen Stil. Man spürt immer, daß eine wert- und gehaltvolle Persönlichkeit hinter den Urteilen steht, einer, der aus verliehener Begabung, geschärftem Urteil und zuletzt auch gehäuftem Wissen heraus nicht nur die Pflicht, sondern das Recht der freien Meinungsäußerung verkörpert.

Kunstwart. Von den Schriften über das Leben der Bühne einst und jetzt gehen die breitere Öffentlichkeit nur wenige an. Aber gewiß werden die Bände, die Siegfried Jacobsohn seit zwei Wintern zusammenstellt, dereinst, wie er selbst erhofft, geschichtlichen Wert haben.

Wiener Allgemeine Zeitung. Man weiß, daß Siegfried Jacobsohn durch Jahre hindurch über das Theaterleben Berlins mit zärtlicher Inbrunst wacht, daß er für ein wirkliches Ideal zu Felde zieht. Und es ist für den Wert seiner Arbeit maßgebend, daß er in diesen langen Jahren nicht müde, verstimmt, saumselig geworden ist. Er steht am Platz wie ehedem: kampf- und hoffnungsbereit.

Weser-Zeitung. Daß es Jacobsohn bitter ernst ist mit dem Streben, den Schild des Theaters blank zu erhalten, das glaubt ihm jeder, der sich von dem ‚Jahr der Bühne' anregen, führen und belehren läßt.

Die Zeit. Ein Buch, das man nicht liest, sondern verschlingt. Die Lust an so viel Grundgescheitem, Feinem und Vortrefflichem, das Jacobsohn sagt, wird höchstens noch von dem Genuß übertroffen, wie er es sagt: in einer kristallenen, festgefügten Sprache von wundervoll einleuchtender Prägnanz. Es ist ein Buch der Liebe, der Gläubigkeit und eines konstruktiven Optimismus, der aufbaut, wo er niederreißt.

Sozialistische Monatshefte. Gerade in der Aneinanderreihung der Kritiken erweist sich, daß dieser vielverfolgte und vielgelästerte Mann, der in selbstquälerischer Begeisterung die Abfassung von Kritiken zu seinem Lebensamt erhob, auch unter der Suggestion des Tages nie den Blick für weite Ziele verliert. Tapfer, herb und klar und ehrlich und lebendig ist dieses Buch. Und selbst da noch, wo man diesem Kritiker nicht folgen kann, bleibt der Respekt vor einem Schriftsteller, der es mit seinem Wollen ebenso ernst nimmt wie mit seinem Talent.

Neue Badische Landeszeitung. Jacobsohns erster Ehrgeiz: zu schildern und zu bewerten, was er gesehen hat, ist so groß und tief und unerschöpflich, daß er aus sich den zweiten Ehrgeiz gebiert: mit letztmöglicher Schärfe und Schönheit des Ausdrucks seine Schilderungen und Bewertungen zu durchdringen. Wenn Künstler sein heißt: einer Darstellung mit heißestem Temperament und Sachwillen die ihr adaequateste Form geben, so ist Siegfried Jacobsohn ein Künstler wie wenige. Und wenn es dem Künstlertum widerstreitet, eine kunstpolitische Tendenz mit imposantester Einseitigkeit zu verfolgen, so ist Jacobsohn kein Künstler. Er ist, schlicht und schlechthin, das reinste, unverfälschteste Phänomen des Theaterkritikers. Darum ist sein Buch so reich wie wahr. Man findet keine Unklarheit und keine Unschönheit. Es ist das Buch eines Enthusiasten, der von sich und von andern keine Halbheiten hinnimmt. Der Fülle des Materials entspricht die Intensität der kritischen Gestaltung. Jacobsohns Stil ist weder opulent noch karg, sondern er ist, je nachdem der Antrieb einer Aufführung in ihm wirkt, bald opulent, bald knapp. Aus diszipliniertester Beschränkung auf den jeweiligen Vorwurf erwächst eine wahrhaft souveräne Unbeschränktheit der Darstellungsmöglichkeiten. Nirgends stört ein Verschwenden von Worten an Kleines, nirgends auch ein Versagen der Worte vor Großem. Ein künstlerisch und sittlich bezwungener und bezwingender Wille gibt dem Buch Kraft und Tiefe. Man lese es!

Neues Wiener Tagblatt. Da Jacobsohn in seiner Darstellung einfach und klar ist, frei von akrobatischen Stilkünsten, und über Witz und Geist verfügt, so besitzt sein Buch eine Fülle von Vorzügen, die es zu einer fesselnden und lehrreichen Lektüre machen.

Rheinisch-Westfälische Zeitung. Allen, denen das Theater lieb und wert ist, sei das Buch empfohlen.

Der neue Weg. Dieses Buch ist nicht nur ganz köstlich zu lesen, sondern erfüllt auch einen ethischen Zweck.

Königsberger Hartungsche Zeitung. Nicht geringer als der Zukunfts- ist der Gegenwartswert dieses Werkes, in dem sich Kunstgefühl und Sprachkraft die Wage halten, und in dem man mit Vergnügen auch über Stücke und Aufführungen liest, die man nie gesehen hat.

Magdeburgische Zeitung. Wer geistige Originalität und reiches analytisches Vermögen in der Stellungnahme gegenüber theatralischen Angelegenheiten sucht, wird durch Siegfried Jacobsohns ‚Jahr der Bühne' befriedigt werden, in dem Berlins schärfster Kritiker die jeweilig letzte Winterspielzeit mit seiner bekannten eifervollen Eigenwilligkeit überblickt. Hier sind Gründe und ihre Folgen unübertrieben, in eindringlicher Logik aufgeführt, hier ist in Wahrheit ein Dokument der Theatergeschichte bewußt geschaffen worden.

Neue Hamburger Zeitung. In Jacobsohns Kritiken leuchtet die Liebe und flammt der Zorn. Seine vornehmste Tugend ist seine Unabhängigkeit. Er folgt dem Zuge seines Herzens und der Stimme seines Gewissens. Er dient nicht irgendeiner Partei und macht sich nicht zum Sprachrohr irgendeiner literarischen Richtung. Auf sich selber steht er ganz allein.

März. Das ‚Jahr der Bühne' liest sich angenehm und sehr amüsant. Es ist angenehm und sehr amüsant. Es ist in einem außerordentlich sauberen Deutsch geschrieben und, wie jedes Dokument eines wahrhaften Temperaments, mit Witz, Spott und Verhöhnung. Die Reinhardt-Kritiken sind erfüllt von einer unbestechlichen, eifernden Liebe. Jacobsohn ist vielleicht der am meisten typische Kritiker Berlins: er hat die Klarheiten und Fieber, die Schönheiten und die Grotesken seiner Vaterstadt.

Saale-Zeitung. Das ‚Jahr der Bühne' ist ein Werk, das höhere Bedeutung hat als alle theaterkritischen und theatergeschichtlichen Bücher der letzten Jahre. Man muß sehnlichst wünschen, daß dem Unternehmen nichts in den Weg trete, und daß es möglichst lange fortgesetzt werde, wie es begonnen wurde.

Leipziger Neueste Nachrichten. Dieses Buch ist durch eins über die meisten Essay-Sammlungen emporgehoben: durch den strengen ethischen Willen. Der Autor stellt sich damit in die Reihe jener, die den Niedergang des zeitgenössischen Geistes nicht länger mit ansehen können und dem Ausbruch einer erhabenen, mitreißenden, förmlich religiösen Moralbegeisterung leben. Die große befreiende Tat — des Dichters, der Erlösung dichtet, wie des Theatermanns, der Erlösung erlösend zum Ausdruck zu bringen weiß — findet bei Jacobsohn Lobesworte von hellmetallenem Dröhnen, und so fühlt man durchgehends, daß die Wichtigkeit, die für diesen Rezensenten Theaterdichtung wie Darstellung hat, weit über den Bezirk des Ästhetischen hinausgreift, daß für ihn Vollkommenheit der Bühne ein sittliches Postulat ist.

Breslauer Zeitung. Jacobsohn ist nicht nur ‚der' Kritiker Berlins: er ist der Kritiker an sich. Im Gegensatz zu den Vielen, die ebensogut alles Mögliche sein könnten, will und kann Jacobsohn nichts andres sein als einzig und allein Theaterkritiker. In dieser Begrenzung seines Willens steckt die Disposition zu der einzigartigen, ja, genialen Erfüllung des kritischen Berufs, wie sie sich in Jacobsohns Lebensarbeit dokumentiert. Ein hellseherischer Instinkt für das Wahrhafte in der Kunst, gezügelt durch kälteste Selbstkritik, gestützt von umfangreichstem Wissen: so gewähren seine Analysen die tiefste Einsicht in das Wesen der dramatischen Kunst.

Westermanns Monatshefte. Wir wollen dankbar sein für dieses Buch und dankbar für diesen Kritiker, der das Handwerk durch zähe, ernste Arbeit an sich selbst von Jahr zu Jahr gehoben und geläutert hat. Doch Jacobsohn hat nicht bloß den liebenden Willen, er hat auch die fruchtbare Begabung für sein Amt. Er schreibt seinen eigenen, sachlich gesättigten und doch durchsichtigen Stil.

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig

